

Revue Ekphrasis N°9 - Printemps 2021 Ekphrasis - Association des Etudiant-es en Histoire de l'Art Université de Genève

E-mail: revueekphrasis@gmail.com
Revue Ekphrasis UNIGE

Graphisme: Quentin Arnoux et Clara May

Imprimé et relié par le Centre d'impression de l'Université de Genève - Juin 2021 Avec le soutien de la Commission de gestion des taxes fixes de l'Université de Genève (CGTF)



Pierre-Louis De la Rive, *Le Mont-Blanc vu de Sallanches au coucher de soleil*, 1802, huile sur toile, 129 x 169 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire. (Achat, 1969) © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, photographe : Yves Siza

Cette vue du Mont-Blanc depuis la ville de Sallanches a été retenue comme image de couverture cette année. L'atmosphère printanière qui s'en dégage, les tonalités pastel et le ciel vaporeux, presque évanescent, en font un objet de contemplation particulièrement indiqué pour une couverture. Mais plus que de véhiculer un simple plaisir visuel, cette huile sur toile peinte en 1802 met à l'honneur Genève grâce à son peintre, Pierre-Louis De la Rive (1753-1817). En effet, ce dernier déploie tout son talent dans son œuvre, contribuant à élever le paysage alpestre comme un genre en soi. En plongeant le premier plan dans l'ombre et en illuminant le second, De la Rive suscite un sentiment de proximité entre le Mont-Blanc et le spectateur et soumet un véritable portrait de la montagne. D'ordinaire habitués à l'admirer de loin depuis Genève, nous espérons que vous prendrez plaisir à découvrir le Mont-Blanc de plus près, et qui sait peut-être, que cela vous encouragera, comme de la Rive, à vous rendre à Sallanches pour une balade champêtre.

ÉDITORIAL

Chères lectrices, chers lecteurs,

La neuvième édition de la *Revue Ekphrasis* revient ce printemps 2021 et nous nous réjouissons de pouvoir vous la présenter pour la deuxième année consécutive en formats numérique et imprimé.

Si 2020 nous a contraint-es à réduire nos rencontres, nos déplacements et nos visites culturelles, il nous est apparu important de maintenir le contact et de fournir, dans ce neuvième numéro, un accès au monde artistique genevois. Ravis des réponses particulièrement positives que nous avons reçues, nous avons le plaisir de compter avec les contributions de différentes institutions muséales de la ville telles que le Musée Ariana et le Cabinet d'arts graphiques, l'atelier de restauration du Musée d'Art et d'Histoire, ou encore la Société des Amis du MAH.

De plus, la revue de cette année ne s'articule non plus autour d'un thème imposé, mais sur des mots-clés combinables que nous avons souhaités inspirants :

De cette manière, nous avons voulu parer à l'aspect restrictif que peut représenter une thématique spécifique, et nous sommes heureux de compter parmi les contributions de cette année non seulement des écrits d'étudiant-es en histoire de l'art, mais également d'étudiant-es en musicologie!

Enfin, cette année, nous avons souhaité mettre en lumière l'activité des doctorant-es du département d'histoire de l'art et nous sommes ravis que notre appel à contribution ait trouvé un bel écho parmi ces dernier/ères. A l'image de « Ma thèse en 180 secondes », nous leur avons proposé de présenter en une page leur sujet de thèse ainsi que ce qui les a poussé-es à faire un doctorat afin d'exposer aux étudiant-es l'un des possibles débouchés professionnels de cette discipline.

En espérant que cette nouvelle édition de la *Revue Ekphrasis* vous réjouisse autant que nous avons eu de plaisir à la mettre en place, nous tenons à remercier chaleureusement chaque personne qui a participé à ce numéro, et en particulier Madame Anne-Claire Schumacher du Musée Ariana, Madame Andrea Hoffmann et Monsieur Philippe Clerc de la SAMAH, Monsieur Christian Rümelin du Cabinet d'arts graphiques et Monsieur Victor Lopes de l'atelier de restauration du MAH, qui nous ont tous très aimablement répondu et reçus pour discuter avec eux.

A présent, bonne lecture!

Quentin Arnoux et Clara May

SOMMAIRE

3 ÉDITORIAL

Quentin Arnoux et Clara May

6 DISCUSSION AVEC CHRISTIAN RÜMELIN, CONSERVATEUR DU CABINET D'ARTS GRAPHIQUES Quentin Arnoux et Clara May

10 L'INTERDISCIPLINARITÉ AU SERVICE DES COLLECTIONS

Victor Lopes, Frédéric Elsig et Lada Umstaetter

16 LE MUSÉE ARIANA DANS LES TURBULENCES D'UNE CRISE SANITAIRE : UN POSITIONNE-MENT CONCERTÉ

Anne-Claire Schumacher et Laurence Ganter

20 PRÉSENTATION DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE (SAMAH)

Andrea Hoffmann et Philippe Clerc

22 « MA THÈSE EN UNE PAGE »

Alessandra Costa

24 REPRESENTING THE SACRED IN SEVENTEENTH CENTURY SPANISH ART : *DIVINE TROMPE* L'OEIL OR *DIVINE STILL LIFE*

Stephanie Bernard

29 DES ESPACES OLFACTIVEMENT CONTRASTÉS : EXTÉRIEURS ET INTÉRIEURS PARISIENS AU XVIII° SIÈCLE

Clara May

33 JEAN POZZI ET LE GOÛT POUR LE COLLECTIONNISME D'ART ORIENTAL À GENÈVE Quentin Arnoux

4

36 « MA THÈSE EN UNE PAGE »

Noémi Duperron

39 ENTRE GUERRE ET PAIX : *PRIEZ POUR PAIX* DE FRANCIS POULENC

Christophe Bitar

42 YVONNE RAINER: UNE SPATIALITÉ DANSANTE

Océane Amblet

44 MUSIQUE ET DÉCOLONIALISME

Emma Charlotte Dickson

47 « MA THÈSE EN UNE PAGE »

Youlian Raytchev

49 CALENDRIER DES EXPOSITIONS 2021-2022 EN SUISSE - UNE SÉLECTION

Quentin Arnoux

53 LÉGENDES DES ILLUSTRATIONS

DISCUSSION AVEC CHRISTIAN RÜMELIN, CONSERVATEUR DU CABINET D'ARTS GRAPHIQUES

QUENTIN ARNOUX ET CLARA MAY

Sur les 650'000 pièces que renferme le Musée d'Art et d'Histoire de Genève, environ 375'000 sont conservées au Cabinet d'arts graphiques, ce qui classe l'institution genevoise dans le top 3 des collections d'œuvres sur papier en Suisse aux côtés de Bâle et de l'ETH à Zurich. Alors que certains fonds, tels que celui sur Jean-Etienne Liotard, sont particulièrement prestigieux et reconnus, il est intéressant - et malheureux - de noter qu'à Genève même, les collections du CdAG semblent être plutôt méconnues des étudiants. Focus sur cette institution qui regorge de trésors et sur son conservateur en chef, Christian Rümelin.

Vous dirigez le CdAG depuis 2008 déjà, pouvez-vous nous en dire un peu plus sur votre parcours ? Clara May

Mon parcours a tout ce qu'il y a de plus régulier. J'ai commencé par un bachelor en histoire de l'art. en rhétorique et en histoire à l'université de Tübingen en Allemagne et j'ai continué par un master en histoire de l'art et en histoire à l'université de Berne. J'ai poursuivi avec un doctorat portant sur le graveur Jean Gotthard Müller et son fils, Jean Frédéric. Je vois à vos têtes que ces noms ne sont pas connus et c'est bien normal (rires). Ces graveurs sont totalement tombés dans l'oubli. Je ne dirais pas que ce sujet m'est apparu par hasard, mais presque. J'ai une fois aperçu une œuvre de Müller père dans un catalogue et je me suis rendu compte qu'on ne connaissait rien sur cet artiste. Et le hasard faisant bien les choses, j'ai découvert un grand fonds d'archives à Stuttgart avec de nombreuses lettres et des commandes qui lui étaient liées. Ces centaines de pages avec des informations, parfois très détaillées, représentaient une véritable mine d'or qu'il fallait exploiter. Cela m'a donné du grain à moudre, et pour mon mémoire de licence, et pour mon travail de doctorat. L'idée était d'explorer le réseau de l'artiste et de voir comment il a navigué entre sa formation à Paris et son poste de graveur d'interprétation à Stuttgart. Il y avait une dimension internationale dans son travail qui me paraissait intéressante et qui a été avérée.

Par la suite, j'ai travaillé à l'élaboration du cata-

logue Paul Klee entre 1996 et 2002 puis j'ai été engagé à l'Ashmolean Museum d'Oxford comme conservateur dans le département des arts européens. J'étais en charge des estampes, des livres rares ainsi que des peintures, sculptures et dessins produits après 1914. Christian Rümelin

Ce n'est pas un parcours si régulier que ça (rires). Et comment en êtes-vous arrivé à vous intéresser aux œuvres sur papier plus particulièrement ? Quentin Arnoux

Plus qu'un intérêt, c'est une véritable révélation qui s'est manifestée dès le début de mes études en Allemagne, peut-être un semestre après la rentrée. L'université de Tübingen est l'une des rares à posséder sa propre collection d'œuvres sur papier; par conséquent les enseignants adaptaient leurs séminaires à celle-ci. En tant qu'étudiants, il nous était aisé d'aller voir les œuvres autant de fois que nécessaire. Pouvoir être en contact avec les œuvres sur lesquelles on travaillait était particulièrement stimulant. Cela créait des échanges entre les enseignants et les élèves, mais aussi entre les élèves. CR

« Faites-vous vibrer. »

Christian Rümelin Conservateur du Cabinet d'arts graphiques

Pensez-vous qu'une dynamique similaire à celle que vous avez vécue à Tübingen puisse être mise en place à Genève ? CM

C'est même là mon principal souhait! Il est nécessaire que les étudiants à l'université de Genève viennent davantage au CdAG pour consulter les œuvres. Cela laisse un goût d'inachevé que d'étudier l'histoire de l'art sans se confronter à l'œuvre sur laquelle on travaille. Un de mes souhaits est que chaque étudiant vienne au moins une fois au Cabinet durant ses études! Et même en dehors d'un public académique,







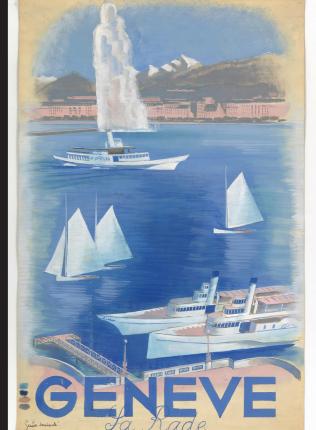


Fig.

Fig.3



Fig.



Fig.5



rig.o

beaucoup oublient que la collection appartient à la Ville de Genève et à ses concitoyens. Chacun est donc libre de venir consulter les œuvres qui l'intéressent sur rendez-vous. À ce propos, je peux relever cette anecdote : il y a quelques années, une mère nous a contactés car son fils de 8 ans voulait absolument voir une gravure de Rembrandt. Je vous laisse imaginer le sourire sur son visage lorsqu'il s'est enfin retrouvé face à elle... Ce moment m'a toujours extrêmement touché et plu : voir et ressentir la joie que procure la consultation d'un objet chez celle ou celui qui le découvre pour la première fois. C'est d'ailleurs pour favoriser cet échange que nous sommes en train d'installer une salle de consultation au 3^{ème} étage du Cabinet à l'emplacement actuel d'une salle d'exposition. Le processus a été une véritable palabre, mais nous y voici, quelques années plus tard. La salle de consultation devrait être prête ce printemps si tout se déroule normalement et prendre sa pleine ampleur avec la rentrée en septembre. Elle sera dédiée à la consultation des livres précieux, des œuvres sur papier ou pourra être utilisée comme salle de réunion si les enseignants décident d'organiser des visites en lien avec leurs séminaires. CR

Quels sont les principaux fonds du CdAG ? Estce que tout est inventorié ? QA

Les principaux fonds que nous possédons sont le fonds persan, le fonds japonais, la gravure du XVIe, l'art du XVIIIe et du XIXe (Liotard, Hodler, Vallotton) et même l'art contemporain, toujours sur la double orientation dessins et estampes. Cette diversité est à même d'intéresser un large public. Le fonds persan fait d'ailleurs l'objet de recherches actuellement par une enseignante de votre département. En ce qui concerne l'inventaire, tout n'est de loin pas fait. Il s'agit d'un work in progress. Lors de l'exposition L'Eau forte est à la mode organisée en 2020, vous avez peut-être remarqué que certaines œuvres avaient des numéros d'inventaire commençant par 2017, 2018 ou 2019. C'est un bon exemple, car cela indique que leur mise à l'inventaire était toute récente et avait été faite durant la préparation de l'exposition. Durant le processus de mise à l'inventaire, on tombe parfois sur des œuvres qu'on sait détenir quelque part, mais dont l'emplacement précis nous est inconnu, ce qui est une agréable surprise. CR

Et comment se déroule concrètement un processus de mise à l'inventaire ? QA

Je dirais qu'il y a deux manières de faire. La première est de prendre une boîte, de l'ouvrir, de voir ce qui est déjà inventorié et ce qui ne l'est pas encore. La seconde est de travailler à partir de documents, par exemple des contrats stipulant que la Ville a acheté un certain nombre d'œuvres pour une certaine somme en une année définie. À partir de ces informations, on va chercher dans les collections pour trouver les œuvres en question et les rentrer dans l'inventaire. Ce processus demande du temps et nécessite des recherches, mais cela est indispensable. Légalement, toute œuvre doit être retraçable puisqu'il s'agit d'un bien public.

Quels sont les moyens que vous mettez en place pour communiquer avec votre public et quel est votre programme dans l'année à venir ? CM

Les expositions et les catalogues qui en découlent sont de bons moyens pour faire rayonner notre institution, mais ce ne sont pas les seuls. Le site des collections en ligne est également un outil important pour faire connaître les fonds. Les chercheurs qui travaillent sur nos collections et les échanges qui s'ensuivent participent aussi à cette dynamique de communication. Pour ce qui est de notre programme, je peux mentionner l'exposition Contradictions qui questionne les limites et possibilités de la multiplication, pas seulement en estampe, mais aussi en horlogerie et en numismatique. Une autre exposition se tiendra prochainement autour du pastel et mélangera des œuvres de Jean-Etienne Liotard, des portraits anglais gravés et en médaille. L'idée est de sonder la notion d'espace dans les œuvres sur papier et dans la bijouterie contemporaine. CR

Une dernière chose à ajouter ? CM

Oui et pas des moindres : faites-vous vibrer. Le contact avec une œuvre est irremplaçable et si spécial. CR

L'INTERDISCIPLINARITÉ AU SERVICE DES COLLECTIONS

VICTOR LOPES, FRÉDÉRIC ELSIG ET LADA UMSTAETTER

À partir du milieu du XVIII^e siècle, s'opère une dissociation des compétences jusqu'alors assumées par le peintre et qui tendent à s'autonomiser en des professions distinctes : d'un côté, l'artisan opérant comme restaurateur, détenteur du savoir technique; de l'autre l'historien de l'art, dont le connoisseurship constitue l'outil principal, d'abord au sein des musées naissants puis, dès le milieu du XIXe siècle, de l'Université. Depuis les années 1960, la complémentarité originelle et nécessaire de ces compétences est de plus en plus souhaitée par les institutions attachées à la conservation et à la restauration du patrimoine¹. Nous proposons d'en analyser les principes sur la base d'une expérience vivante et actuelle : l'étude des peintures françaises du XIXe siècle du Musée d'art et d'histoire de Genève. Ce projet s'inscrit dans une collaboration fructueuse entre le Musée et l'Université, qui implique directement les étudiant-e-s et a déjà généré plusieurs catalogues de collection, celui des peintures flamandes et hollandaises du XVe au XVIII^e siècle (2005 et 2009) ainsi que celui des peintures italiennes et espagnoles du XIVe au XVIII^e siècle (2015). Débuté en 2020, il s'articule sur un séminaire (qui se poursuivra tout au long de l'année académique 2021-2022) et aboutira à un catalogue et une exposition à l'automne 2023. Il conjugue quatre niveaux de collaboration : l'étude des œuvres, leur traitement, leur publication et leur exposition.

L'étude

Les regards et les connaissances particulières du conservateur-restaurateur et de l'historien de l'art visent à comprendre l'histoire matérielle des œuvres, qui inclut d'une part leur processus de fabrication, d'autre part les transformations successives qu'elles ont subies au cours du temps. Menées généralement dans l'atelier de conservation-restauration et la salle d'examen scientifique, les observations matérielles, réalisées en lumière issue du spectre visible, du rayonnement ultraviolet (UV), en infra-rouge (RIR) et par la radiographie (RX) peuvent être complétées selon les cas, par l'analyse qualitative des matériaux. Elles suivent la séguence de travail, du support à la couche picturale et des couches de finitions. La tracéologie appliquée à chaque œuvre permet également d'enregistrer les marques d'usage, les cachets de collection,

les pochoirs appliqués à l'encre noire au revers des supports des multiples fournisseurs de matériaux artistiques. Conjuguées à l'analyse stylistique et aux documents d'archives existants, ces observations permettent de multiplier les indices susceptibles de préciser l'identité des œuvres constituant un corpus.

Après un premier dépouillement de l'inventaire, réalisé par l'historienne de l'art Joanna Haefeli dans le cadre d'un mémoire en conservation du Patrimoine et Muséologie et plusieurs repérages dans les réserves du musée, nous avons décidé de délimiter le corpus en retenant environ 260 tableaux peints en France entre 1800 environ et 1918 et en rejetant plusieurs peintures considérées comme anonymes et françaises dans l'inventaire mais que l'étude a permis de situer dans d'autres « écoles » de peinture et dont elle a établi l'identité. C'est le cas d'un Dédale et Icare (1825-38: toile, 134,2 x 95,6 cm) qui, sur la base du style, peut être rattaché à la peinture genevoise et attribué plus précisément à Constant Vaucher (1768-1814), disciple de Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809). Dans d'autres cas, le connoisseurship est aiguillé par des informations que livre l'œuvre mais qui n'ont jamais été observées jusqu'ici, comme en témoigne le Portrait du duc de Brunswick (1874-3 : toile, 127 x 101,2 cm), qui comporte au dos la marque du fournisseur londonien Thomas Brown ainsi que le nom du peintre anglais John Wood (1801-1870) discrètement posée à la craie blanche (Fig.1 et 2).

Parmi les tableaux intégrés au corpus, plusieurs nous révèlent des marques de fournisseurs de matériaux artistiques qui, recensées depuis quelques années, offrent plusieurs indices relatifs au lieu de production et à la datation.

Le traitement de conservation-restauration

Le dialogue du conservateur-restaurateur et de l'historien de l'art se poursuit au niveau du traitement des œuvres, en opérant différents choix. Il s'agit d'abord de définir, au sein des collections, quelles œuvres méritent en priorité une intervention, sur la base de leurs qualités esthétiques et de leurs valeurs historiques, mais aussi en fonction de contraintes données (faisabilité, budget alloué, délai de réalisation, etc.). Ensuite, il convient d'évaluer la nature et les niveaux d'in-



Fig.1



ig.2



Fig.3

tervention. Dans les collections de peintures du Musée d'art et d'histoire, le fonds des peintures flamandes et hollandaises est le premier à avoir bénéficié d'un traitement systématique. Entre 2002 et 2009, les 280 tableaux qui le composent sont passés dans les ateliers de conservation-restauration de peinture et d'encadrements. Tous ont fait l'objet de mesures de conservation curative, destinés à en assurer la stabilité. Parmi eux, 92 tableaux ont nécessité une restauration approfondie de manière à pouvoir être présentés au public.

Le corpus des 260 tableaux français fait lui aussi l'objet d'une campagne systématique de conservation-restauration, indissociable de l'étude. A ce jour, plusieurs peintures ont déjà été retenues pour être traitées. Parmi elles, le Portrait d'Elise Masson (1874-8: 130,1 x 97,5 cm), qui porte la signature de Jean-Baptiste Guignet (1810-1857), nous est parvenu dans un mauvais état de conservation et, en partie pour cette raison, a été oublié dans les réserves du Musée Rath puis du Musée d'art et d'histoire (Fig.3). Or, par sa qualité stylistique, il mérite d'être réévalué et présenté dans les salles de la collection permanente. Nous avons ainsi pris la décision de l'inscrire dans le programme de restauration, comme plusieurs autres œuvres méconnues.

La publication

C'est le catalogue de collection qui constitue le genre éditorial par excellence, où se noue le dialogue nécessaire entre le conservateur-restaurateur et l'historien de l'art autour de l'objet. Depuis la Seconde Guerre mondiale, il s'est fortement développé, en découpant l'ensemble d'une collection par périodes et par écoles et en consacrant à chaque œuvre une notice étoffée. Au Musée d'art et d'histoire, le catalogue des peintures italiennes (XIVe - XVIIIe siècle) publié par Mauro Natale en 1979 inaugure ce nouveau type d'approche qui, fondé sur le modèle élaboré trois ans plus tôt par Federico Zeri dans le catalogue de la Walters Art Gallery de Baltimore, accorde une attention toute particulière à la question matérielle². Dans son sillage, le catalogue raisonné des peintures flamandes et hollandaises (XV^e - XVIII^e siècle) est paru en deux volumes³. Il constitue un travail d'équipe sur le modèle anglo-saxon développé à partir des années 1990. Pour chaque notice, il comporte un historique des interventions ainsi que des observations matérielles qui font l'objet d'une synthèse sur le métier du peintre⁴. Un tel modèle a directement servi pour des catalogues de collection d'autres musées.

Le catalogue de collection constitue ain-

si un outil fondamental. Du point de vue scientifique, il précise non seulement l'identité de chaque œuvre, mais aussi celle d'une collection dont l'histoire peut être retracée et dont on peut évaluer les points forts et les lacunes. Du point de vue institutionnel, il aiguille une revalorisation patrimoniale, qui permet notamment de remettre en état un pan de collection, de pouvoir le présenter au public et de le faire connaître plus largement (ce qui détermine la valeur contractuelle de l'institution pour les prêts et les emprunts), de nourrir l'inventaire, la documentation et les collections en ligne de l'institution, de fédérer toutes les compétences d'un musée. Reflet d'un état transitoire de la recherche, on se demande aujourd'hui s'il ne doit pas adopter une forme numérique, propre à garantir une mise à jour constante des informations. Il nous semble cependant que le catalogue imprimé reste pour l'heure la forme la plus adéquate, dans la mesure où il ancre davantage dans le temps la responsabilité assumée par les auteurs. C'est cette forme que nous souhaitons adopter pour le catalogue des peintures françaises du XIXº siècle et qui permettra aux étudiantes et étudiants responsables de la rédaction de notices de devenir de véritables actrices et acteurs de la discipline, en débutant leur liste de publications.

Exposition

Le catalogue des peintures flamandes et hollandaises avait été accompagné de deux expositions qui permettaient de mettre en évidence la publication de chacun des deux volumes et de valoriser d'importants pans de la collection de peintures, étudiés et restaurés : La naissance des genres (2005) et L'art et ses marchés (2009). Notons que, dans ce cas, l'exposition se subordonne à la publication de l'étude, contrairement au catalogue d'exposition temporaire, bien souvent déconnecté des collections permanentes et dans lequel la question matérielle reste généralement en retrait. Pour le catalogue des peintures françaises du XIX^e siècle, nous projetons d'agir de la même manière. Prévue à l'automne 2023, une exposition permettra de révéler au public le plus large un patrimoine aussi riche que méconnu appartenant à la collectivité genevoise, en répondant à l'une des missions les fondamentales du Musée d'art et de tout musée patrimonial. Elle peut être aussi l'occasion de faire connaître au public la démarche des différentes enquêtes issues de la collaboration entre le Musée et l'Université : la recherche des provenances (devenue en enjeu délicat notamment en raison des spoliations de la Seconde Guerre mondiale); les indices récoltés par les observations matérielles et par les investigations techniques (imagerie scientifique, analyse des pigments et des liants,

etc.); les enquêtes historiques, iconographiques et stylistiques. Elle permettra de mettre en évidence certaines problématiques : la distinction entre l'original, la copie et le faux (question posée notamment par des tableaux d'Auguste Renoir et de Vincent van Gogh) ; le rôle de l'attribution dans l'évaluation économique et patrimoniale ; l'histoire des collections et du goût ; les missions d'un musée patrimonial aujourd'hui (Fig.4 et 5).

Conclusion

Contact:

Cette responsabilité partagée par le conservateur-restaurateur et l'historien de l'art dans l'étude, le traitement, la publication et l'exposition constitue la base d'une collaboration fructueuse qui vise à conjuguer les regards portés sur un même objet (l'interdisciplinarité) et non à juxtaposer des discours cloisonnés (la pluridisciplinarité). Pour que cette collaboration ne soit pas qu'un vœu pieux, elle doit être mise au cœur de la formation en conservation-restauration et en histoire de l'art. C'est dans cette dynamique que les étudiantes et étudiants de bachelor et de maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Genève ont été associés aux différents projets cités⁵. C'est aussi dans cette perspective que s'inscrit l'accueil régulier de stagiaires au sein des ateliers et que s'organise l'enseignement prodigué depuis 2010 par le secteur de la conservation-restauration du Musée d'art et d'histoire dans le cadre de la maîtrise d'études avancées en conservation du patrimoine et muséologie des Universités de Genève, Lausanne et Fribourg.

Victor Lopes, Conservateur-restaurateur peinture, Musée

Frédéric Elsig, Professeur d'histoire de l'art, Université de

Lada Umstaetter, Conservatrice en chef Beaux-Arts, Musée

d'art et d'histoire (victor.lopes@ville-ge.ch)

d'art et d'histoire (lada.umstaetter@ville-ge.ch)

Genève (frederic.elsig@unige.ch)

¹ PHILIPPOT, 1967, pp. 8-9.; AINSWORTH, 2005; ELSIG et

²ZERI, 1976; NATALE, 1979.

³ Expositions organisées dans la salle AMAM, du 8 décembre 2005 au 12 mars 2006 ; puis dans les salles palatines, du 1er octobre 2009 au 29 août 2010.

⁴LOPES, 2009, pp. 365-377.

⁵ La coordination du projet avec les étudiants et les chercheurs est assurée au Musée par Joanna Haefeli et Marie Mazzone à l'Université.

BIBLIOGRAPHIE

AINSWORTH, Maryan W., « From Connoisseurship to Technical Art History: the Evolution of the Interdisciplinary Study of Art »,

ELSIG, Frédéric (éd.), La Naissance des genres. La peinture des

ELSIG, Frédéric (éd.), L'Art et ses marchés. La peinture flamande Paris, 2009.

ELSIG, Frédéric et LOPES, Victor, « Reconnaître la peinture. Regards croisés du conservateur-restaurateur et de l'historien de l'art », Genava, 62, 2014, pp. 15-20.

LOPES, Victor, « Le métier du peintre en Flandre et en Hollande aux XVIIe et XVIIIe siècles », in ELSIG, Frédéric (éd.), L'Art et ses marchés. La peinture flamande et hollandaise (XVIIe et XVIIIe siècles) au Musée d'art et d'histoire, Paris, 2009.

ZERI, Federico, Italian Paintings in the Walters Art Gallery, Balti-



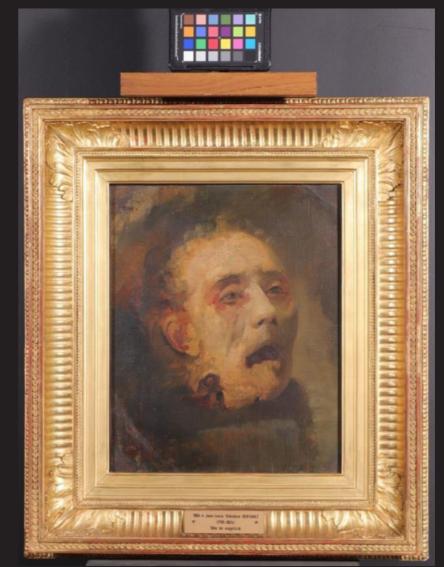
dans The Getty Conservation Institute, 2005 (en ligne).

anciens Pays-Bas au Musée d'art et d'histoire de Genève, Paris,

et hollandaise (XVIIIe et XVIIIe siècles) au Musée d'art et d'histoire,

NATALE, Mauro, Peintures italiennes du XIVe au XVIIIe siècle, Ge-

PHILIPPOT, Paul, « Le problème des relations entre historiens d'art et restaurateurs », in : Les responsabilités de l'historien dans la conservation et la restauration des monuments et œuvres d'art, Bulletin du CIHA, II, 1967, pp. 8-9.





LE MUSÉE ARIANA DANS LES TURBULENCES D'UNE CRISE SANITAIRE : UN POSITIONNE-MENT CONCERTÉ

ANNE-CLAIRE SCHUMACHER ET LAURENCE GANTER

Le 16 mars 2020, un comité de direction convoqué d'urgence tentait de prendre la mesure des conséquences du confinement et de la fermeture du musée annoncés par le Conseil fédéral. D'emblée, nous avons toutes été conscientes de la double responsabilité qui nous incombait. Tout d'abord prendre soin de notre équipe, lui confier dans la mesure du possible des tâches compatibles avec le travail à domicile, les encadrer du mieux que nous pouvions par des contacts téléphoniques, des visio-conférences ou la création d'un groupe sur un système de messagerie instantanée. Dans le même temps, nous voulions et devions rester en contact avec notre public, être présents sur les réseaux sociaux, renouveler nos codes de communication, nous montrer créatifs dans des délais très courts et avec les moyens du bord. Le challenge consistait à faire vivre nos expositions et nos collections de manière inédite, sans perdre de vue nos missions premières de recherche, conservation et transmission de notre patrimoine. C'est un sacré challenge que nous nous apprêtions à relever, dont les bases ont été posées sans attendre.

De nouvelles propositions en médiation numérique

Lors de cette première fermeture du printemps 2020, le Musée Ariana venait d'inaugurer sa grande exposition « Meissen - Folies de porcelaine ». Le hasard du calendrier a voulu que cette fermeture coïncide avec la première diffusion de la web-série éponyme qui dévoilait en quatre épisodes la grande aventure de la découverte de la porcelaine en Europe. À la fois légère dans la forme mais rigoureuse dans le contenu, cette web-série a été largement plébiscitée par le public et a assuré une certaine visibilité à l'exposition en Suisse romande et alémanique (50'000 vues au total).

La série digitale *Les Délices de l'Ariana* est née de la volonté conjointe de préserver un lien avec le public - même virtuellement - en valorisant les collections et de mettre en œuvre un projet commun qui mobilise toute l'équipe du musée. Ainsi les collaborateurs et les collaboratrices ont livré une recette fétiche, familiale, ordinaire ou sophistiquée, qu'ils ont associée avec une pièce de la collection. Sur près de dix mois, ce rendez-vous culinaire a été

agendé chaque semaine sur les réseaux sociaux. De cette série digitale, un livre situé à mi-chemin entre le recueil de cuisine et l'album d'art a été édité et mis en vente à la boutique puis en ligne avec la nouvelle fermeture du musée fin décembre - février 2021

Dans le foisonnement des idées, celle de faire revivre - virtuellement s'entend - Gustave Revilliod, fondateur du Musée Ariana et collectionneur passionné, à travers un rendez-vous hebdomadaire, a donné un nouveau souffle aux archives de ce grand homme. En personnifiant ainsi Gustave Revilliod sur les réseaux sociaux grâce à sa riche correspondance, cela a permis à chacun de découvrir sa vision du monde au sens large (voyage, art, musique, enfance, altérité, etc.).

En parallèle à ces différentes actions de médiation numérique, la nécessité d'offrir une alternative au tout digital est apparue de manière évidente. « Allô Culture ! » y répond globalement en proposant une conversation téléphonique exclusive de 15 minutes autour d'une des expositions temporaires en cours avec un commissaire d'exposition ou une médiatrice culturelle.

En noir et blanc ou en couleurs?

Ayant été contraints de reporter d'une année l'exposition « Robert Dawson et Richard Slee. Pièces à problèmes » prévue dans la salle dédiée à la création contemporaine, en raison de l'impossibilité des artistes et des œuvres de venir à Genève, décision a été prise de monter au pied levé une autre présentation, afin que cet espace ne reste pas fermé durant l'été. Exposer nos propres collections d'artistes contemporains en axant la présentation autour des couleurs a constitué le concept de base. Ce projet a été l'occasion de tenter une première expérience proposant au public de voter en ligne pour ses œuvres préférées, dans les catégories présélectionnées : noir, blanc, rouge et multicolore. Les deux œuvres plébiscitées dans chaque section ont constitué la colonne vertébrale de l'exposition, qui s'est déployée autour d'elles. Ce socle de huit œuvres de base ont fait l'objet de notices documentées; les autres pièces ont été simplement documentées par des cartels.

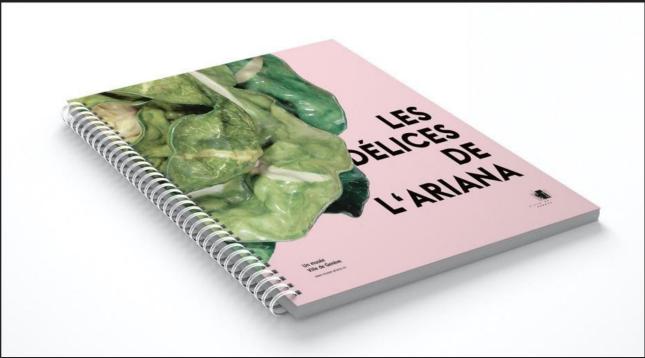


Fig.1



Fig.2

Une exposition sans flyer ni vernissage, une communication basée essentiellement sur les réseaux sociaux : ce projet nous a permis de sortir des sentiers battus, et également de notre zone de confort! Le conservateur de musée est plus habitué au temps long, la préparation des expositions mûrissant en général au fil de mois et d'années. L'expérience de monter une exposition qui fasse sens en moins d'un mois donne à réfléchir. Un projet fondé sur le plaisir sensible du dialogue entre les œuvres plus que sur le travail de recherche scientifique pur est à notre avis parfaitement légitime; grâce à la richesse de nos collections, il peut être aisément renouvelé.

Avec près de 1000 votes électroniques en deux semaines, la démarche participative a été particulièrement bien accueillie par le public. Les médias ont également bien relayé cette action, comme le montrent les reportages sur Léman bleu et TV8 Mont-Blanc. Le public ayant été partie prenante dans l'élaboration de l'exposition, une série de photos a été réalisée pour documenter et informer des différentes étapes du montage.

La réactivité et l'enthousiasme du public à ce projet participatif nous incitera sans doute à réitérer de tels projets.

Conclusion

Alors que nous subissons actuellement la troisième période de fermeture de notre institution, force est de reconnaître que cette pandémie nous contraint à nous recentrer sur nos fondamentaux. À quoi sert un musée, à quels publics nous adressons-nous et avec quels moyens? De quoi sont faites nos collections? Il est certain que le musée n'est plus aujourd'hui ce temple de l'art et du savoir, destiné exclusivement à une élite cultivée. Nous nous engageons pour que le Musée Ariana soit un lieu de délectation, de découverte et de questionnement, ouvert à toutes et tous. Nous devons, sans perdre notre rigueur scientifique, renouveler notre manière de communiquer, afin d'assurer la perméabilité et l'interactivité avec nos publics.

Le monde virtuel offre des potentialités infinies et réjouissantes, mais rien ne remplace - heureusement - l'émotion ressentie face à la matérialité d'une œuvre d'art. Réjouissons-nous de pouvoir à nouveau accéder sans limites à la culture, qui donne du sens à nos vies!



Gustave Revilliod entreprit son voyage autour du monde au vénérable âge de 70 ans.

«La traversée de la mer Rouge laquelle ne nous apparut point rouge, mais fort bleue, dure environ cinq jours et suivant les saisons de l'année, est d'une chaleur extrêmement fatigante, en automne quand les déserts de l'Afrique et de l'Arabie, échauffés par un soleil de cinq mois envoient à la mer Rouge leur souffle ou au printemps en mai et en juin quand souffle ce vent desséchant qui a nom le kamsin. Alors le service des machines devient non seulement difficile mais parfois dangereux.»

Gustave Revilliod. «Souvenirs d'un voyageur dans l'Extrême-Orient.»
In: Le Globe. Revue genevoise de géographie, tome 29, 1890. pp. 49-78.





Fig.4

PRÉSENTATION DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE GE-NÈVE (SAMAH)

ANDREA HOFFMANN ET PHILIPPE CLERC

Le Musée d'art et d'histoire de Genève, formé de collections encyclopédiques d'une richesse inouïe, compte parmi les plus importantes institutions du genre en Suisse. Son développement et la mise en valeur de ses collections, ainsi que celle des expositions, passent par le mécénat. C'est dans cet esprit de soutien et de volonté de promotion de l'art et de la culture qu'est créée la Société des Amis du Musée d'Art et d'Histoire (SAMAH), en 1948. La Société s'investit pour soutenir le musée, mais également pour compléter les collections de l'institution et offrir à ses membres des événements organisés spécialement à leur attention. Afin de faciliter les liens entre le Musée et ses Amis, la Société bénéficie depuis 2019 d'un bureau au cœur même de l'institution et d'un secrétariat à même de renseigner sur la SAMAH et ses activités.

Riche de plus de 1000 membres, la SAMAH a en effet pour but principal de faire connaître et apprécier le musée à ses connaisseurs, amateurs ou curieux de tous âges et tous milieux. Soucieuse également d'assurer la promotion de l'art et de la culture auprès des jeunes générations, notre Société a mis en place, depuis 2009, des visites réservées aux 25-35 ans et va, à l'avenir, poursuivre dans cette voie afin de s'ouvrir de manière encore plus large en prévision de la restauration et de l'agrandissement du MAH qui interviendra dans les années à venir.

La SAMAH offre à ses adhérents un accès privilégié au Musée et à ses collections, en leur faisant découvrir ses coulisses et les différents acteurs qui y évoluent. Ils sont ainsi régulièrement conviés à des activités avec des conservateurs et des spécialistes. Depuis quelques années, notre Société a considérablement développé ses activités. Outre le grand nombre de visites guidées des expositions en cours qu'elle organise, elle met aussi sur pied des événements en dehors du Musée : excursions en Suisse, cycles de conférences, voyages à l'étranger, visites de collections privées et d'autres institutions genevoises avec lesquelles des partenariats ont été engagés.

Les achats d'œuvres destinées à enrichir les collections du MAH constituent un autre des fondements de la SAMAH. Régulièrement, des propositions d'acquisitions sont faites à notre comité par les conservateurs des différents départements, en fonction d'opportunités. A l'occasion de ses cent ans d'existence, la Société a par exemple fait don au Musée d'un Félix Vallotton, la Femme, châle rose, cousant à la lampe, poupées, de 1901.

Puis pour le centenaire du MAH, en 2010, les Amis du Musée ont fait cadeau d'un exceptionnel Corot de 1852 représentant une très rare vue de Genève.

Soucieuse non seulement de compléter un patrimoine déjà très important, la SAMAH a également à cœur sa conservation dans des conditions aussi optimales que possible et la restauration des pièces fragilisées, afin d'en assurer la transmission aux générations futures. A cet effet, elle a permis l'achat d'équipements destinés à l'atelier de restauration et de conservation des œuvres d'art.

Le Musée d'art et d'histoire et ses annexes que sont la Maison Tavel et le Musée Rath ne vivent pas que de dons. Leur fréquentation par le public en constitue l'un des points les plus essentiels. Ainsi l'autre vocation de notre Société consiste à soutenir les efforts de la direction du Musée dans sa démarche de promotion, à attirer de nouveaux visiteurs et à favoriser les échanges entre les conservateurs des collections et ce même public. La SAMAH a ainsi contribué à la réalisation d'un ouvrage de présentation des collections. Cette publication, qui propose une sélection des œuvres et objets d'art parmi les plus emblématiques conservés par le Musée, nous a permis également d'offrir un regard historique rétrospectif sur l'ensemble des activités de la SAMAH depuis sa création.



Fig.1



Fig.2



Fig.3

« MA THÈSE EN UNE PAGE »

Alessandra Costa

Assistante-doctorante en histoire de l'art médiéval entre 2015 et 2020, j'ai entrepris une thèse de doctorat à la suite de la maîtrise. L'opportunité d'intégrer le corps enseignant de l'unité d'histoire de l'art de l'Université de Genève m'est alors apparue comme une option idéale me permettant de combiner deux orientations professionnelles que je commençais à découvrir : la recherche et l'enseignement.

J'ai défini mon projet de thèse dans la continuité du sujet de mon mémoire de maîtrise. Ayant auparavant travaillé sur la personnalité artistique de Giacomo Jaquerio, un peintre d'origine turinoise documenté dans le duché de Savoie entre 1404 et 1453, j'ai élargi la portée de ma recherche à l'atelier au sein duquel s'inscrit l'activité du peintre. Un des objectifs principaux de mon doctorat est de définir le catalogue raisonné de Jaquerio en procédant à une révision critique des œuvres lui ayant été attribuées depuis la découverte, en 1914, de la fresque qu'il a signée à Saint-Antoine de Ranvers (Turin). Le corpus réuni autour de l'artiste se composant essentiellement de cycles de fresques d'importantes dimensions, il est nécessaire d'éclaircir le fonctionnement interne de l'atelier afin d'analyser sa production avec précision. Sur la base d'observations formelles et techniques, j'ai distingué au moins trois peintres qui s'associent régulièrement à Jaquerio. Parmi les chantiers où ils interviennent, les décors de l'église Saint Antoine de Ranvers, de Saint-Pierre de Pianezza (Turin) ou encore de la chapelle Tous-les-Saints au temple Saint-Gervais de Genève sont parfaitement représentatifs du caractère collectif de ces campagnes picturales. Tirant profit des dynamiques de travail observées dans l'atelier jaquérien, la riche production artistique du XVe siècle en Savoie peut bénéficier d'une appréciation renouvelée.

Pouvoir poursuivre au niveau du doctorat une enquête amorcée dans le cadre du mémoire de maîtrise m'a permis de mettre à contribution des ressources que je n'avais jusqu'alors exploitées que de manière limitée. Allant de pair avec la réalisation de campagnes photographiques, l'exploration du patrimoine régional, aussi bien en Suisse romande qu'au Piémont ou dans la vallée du Rhône, a largement alimenté ma recherche, me fournissant un matériel figuratif de comparaison parfois inédit. L'étude de fonds d'archives, notamment turinois et lyonnais, a également produit des résultats d'intérêt. Durant tout le processus de préparation de ma thèse, j'ai apprécié la possibilité d'avoir comme interlocuteurs réguliers les étudiant-es de la Faculté des Lettres. Lors des séminaires ou de visites hors des salles de cours, les échanges autour de méthodes d'analyse ou d'hypothèses de travail ont assurément enrichi mes réflexions personnelles.



Fig.1

« [PICTA] FUIT ISTA CAPELLA P[ER] MANU[M] IACOBI IAQUERI DE TAURINO »



Fig.2

REPRESENTING THE SACRED IN SEVENTEENTH CENTURY SPANISH ART : DIVINE TROMPE L'OEIL OR DIVINE STILL LIFE

STEPHANIE BERNARD

« Honra al pintor, si su grandeza ignoras, siquiera porque pinta lo que adoras »

Lope de Vega, La hermosura de Angélica

During the second half of the seventeenth century a new form of religious painting was being introduced to the Iberian Peninsula. These were known as *Trampantojos a lo Divino* or *Divine Trompe l'oeil*, a term coined by Alfonso Perez Sanchez¹, based on the manner in which these paintings were executed. *Trampantojos a lo divino* mostly represented statues of the Virgin Mary at the altar². Both the altar and the statue existed and were painted as they were displayed in their respective churches. The most impressive example known today was by the Still Life painter from Valencia, Tomas Hiepes in 1644³ (Fig.1).

These real portraits created the illusion of being in front of the authentic sculptures and served to promulgate an iconography not only in the Iberian Peninsula but also in America where these types of images are more abundant⁴. Hiepes' painting is found in the convent of Las Descalzas Reales, a convent built exclusively for the women of the Spanish Royal family. Right at the entrance that leads to the choir, we find this portrait of Our Lady of the Forsaken, Patron Saint of Valencia. She is easily identified by the number of ex-votos particular to this Virgin and by the position of her head, which is slightly tilted towards Jesus. The terminology, meaning the identification of these works as Trampantojos a lo divino has been contested recently by Vincent-Cassy⁵ who sees the term as misleading, due to the absence of the intention to fool worshippers by the artists. From her standpoint, they should be thought of as detailed portraits representing a statue of a Virgin, with the effect of trompe l'oeil being a secondary attribute. Unfortunately, she omitted the role of this technique in inciting worship. Stoichita gives the Veil of Veronika or the image of the Holy Face (Fig.4) as an example for the need to have three dimensions in sacred images. Veronika's veil is an iconography based on the biblical passage of Christ on the way to Calvary, an extra-biblical anecdote where a woman from Jerusalem named Veronica offered her veil to Jesus, to wipe the sweat off his face while he was carrying the cross, leaving his impression on the veil. By the 1300s this legend rose in popularity turning the image of Christ on a veil into one of the most repeated iconographies in the following centuries. As stated before, its effectiveness relied on achieving three dimensions, and during the seventeenth century this subject gained further importance following the debate surrounding the Eucharist and Jesus transubstantiation, a heated debate during the Counter Reformation where Catholics felt the need to defend the enduring legacy of the seamless integration of the verbal/scriptural with the material⁷. Stoichita classified Veronica's Veil as a mystical trompe l'oeil after citing examples of encounters between the image and worshippers, who stated how the image, while praying in front of them, turned into flesh before their eyes8. Of course, Hiepes Virgin has one major difference with Veronica's veil, and this is her origin.

Trampantojos a lo divino is a manmade cult image while the Holy Face is an archeiropoiton, a miraculous image or icon not created by human hand. Their miraculous nature obliged artists to represent them in as real a way as possible, they had a responsibility towards the sacred whilst at the same time demonstrating their artistic prowess. Do painters of Trampantojos a lo divino had the same responsibility towards manmade cult images?

Perez Sanchez naming these images primarily "trampantojos" was in part because they served as life-size scale replicas of the Virgins, but the term *trampantojo* or *trompe l'oeil* also implies the necessity of such a technique. This is proven by documents where we find details of a commission of a painting like the one discussed here.

Unable to find documentation on Hiepes' Virgin, I resorted to another *Divine Trompe l'oeil*, the *Virgen del Sagrario*, the Patron Saint of Toledo's Ca-



Fia.



ig.2



Fig.3



Fig.4



Fig.5

thedral. To my understanding, it is the Virgin most reproduced in this genre in Spain. The most famous of these was created by Francisco Rizi for the Mayor of the Novohispanic town of Puebla de Los Ángeles, now known as Mexico. After donating four silver chandeliers to the Patron Saint of Toledo's Cathedral, mayor Manuel Miranda Palomeque then asked the Cathedral's authorities, as a form of exchange for his donation, for a painting of Our Lady "retrato de Nuestra Señora", a portrait of the Virgen del Sagrario. After much examination, the archbishop Pascual del Aragon allowed for a copy of the image to be sent to him in New Spain. The commission was then given to the official painter of the Cathedral, Francisco Rizi, who painted the statue in 1671 "In her natural form with Jesus in her hands, on her silver throne, and with all of the embellishments represented in their actual size"9. Unfortunately, the whereabouts of this painting remain unknown, but we can imagine how it looked thanks to the number of copies still found in churches and monasteries in the Province of Toledo, reproduced by lesser-known painters such as Simon Vicente (Fig.2)¹⁰.

The permission required by Francisco Rizi to paint the Virgin means that this could only be done by artists with a certain prestige. The need to ask for permission from a higher power in the Church makes us aware of the obligation painters had towards the sacred, to present the images as realistically as possible, including representing the artefacts in their actual size. They were to become true replicas, serving as a substitute.

Returning to Hiepes, the latter left a cautionary note on the base of the Virgin that reads as follows: Verdadero Retrato De N.S. De Los Desãparados ? Valēncia [A real portrait of Our Lady of the Forsaken of Valencia] (Fig.3). The inscription is followed by his signature found on a small piece of paper in the form of a ribbon banner. The exact same scenario was seen by painters that recreated the Holy Face like Zurbarán (Fig.4) who added a note with his signature in the lower left side of the painting. Ingenious ways to claim authorship by painters was quite common, especially by Still Life painters, who positioned the viewer as an active participant of their compositions. This type of fake modesty which began during the Renaissance, helped increase the value of a painting, as artists had to be of a certain stature to include their signature. Particularly in Spain, this must have helped absolve them of being accused of any form of heresy¹¹. Hiepes' inscription also certifies that the painting was produced from the actual artefacts "Verdadero Retrato", hence increasing its worth and creating an original. Consequently, the first painting of a cult image by a renowned artist gave permission to lesser-known painters to make a living reproducing the same picture, one example being a copy of Our Lady of the

Forsaken auctioned at Balclis in 2014 (Fig.5).

Given that trampantojos a lo divino are but the representation of a representation, a copy of a display of sacred objects, that have often been readapted, should these be considered as a subgenre of Still Life painting or continue to be thought of as exceptions named as Divine Trompe l'oeil? Revenga Dominguez's book on Simon Vicente and Toledan art reminds readers how Perez Sanchez originally opted for the term "naturaleza muerta a lo divino" or Divine Still Life, however this term did not prevail. Was Perez Sanchez uncomfortable calling them by a genre that supposedly only presented earthly objects?¹² Today the consensus is that "trampantojos a lo divino" is the correct terminology, asserting their aim of representing a three-dimensional cult image. Peculiarly, these paintings were created following the same requirements as for a Still Life painting: a trompe l'oeil effect, a clever signature, and a composition based on objects which together revolved around a single subject.

I believe that their classification as *trampantojos a lo divino* instead of simply, a Divine Still Life has reduced the possibility of research into these images as the Still Life genre is more widely recognized.

In Catholic imagery early modern Europe saw the need to rationalize human vision so materiality was not degraded, meaning that an object could encompass multiple meanings. Still Life, as a free composition, can tell us more about attitudes during the Spanish Golden Age than scenes from the Passion. As Spanish literature does not provide examples of a mystical encounter by an individual with a three-dimensional portrait of the Virgin, I opt for the term Divine Still Life, a term which provides a sense of what they actually were: altered compositions of Cult Images.

NOTES

- ¹ PEREZ-SANCHEZ, Alfonso E., "Trampantojos a lo divino", Lecturas de Historia del Arte, III, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, Vitoria 1992, pp. 139-155.
- ² Alena Robin published in 2015 an example of a *Trampantojo* a lo divino based on a statue of Jesus of Nazarene. The painting can be found today at the St. Charles Borromeo Seminary in Wynnewood, Pennsylvania. ROBIN, Alena, "Trampantojo a lo divino" el Nazareno del Hospital de Jesus en Pensilvania, in *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, vol. XXXVII, num. 107, 2015.
- ³ Copies of this painting by unknown artists are found on private collections and appear sporadically on art auctions.
- ⁴ Currently there is more bibliography on the subject regarding these paintings in Latin America than in the Iberian Peninsula. See: STANFIELD-MAZZI, Maya, Object and Apparition, Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes, The University of Arizona Press, 2013.
- ⁵ VINCENT-CÁSSY, C., « María En Trampantojo. A propósito De Las imágenes Marianas En La España Del Siglo XVII », in Versants. Revista Suiza De Literaturas románicas, vol. 3, n.º 65, octubre de 2018.
- ⁶ STOICHITA, Victor, "El bodegón a lo divino", in: BERGER, John, P., (ed.), *El bodegón*, Madrid: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2000, pp. 87-105.
- ⁷ OTTEN, Willemien, The Tension Between Word and Image in Christianity, in *Iconoclasm and Iconoclash Struggle for Religious Identity*, Brill, Leiden, 2007, p. 39.
- ⁸ ... y transformo en el rostro hermosisimó de N. Señor lesu Christo, tan vivo (a su parecer) como si estuviera en carne palsile (sic), y mortal. In: Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del santo rostro y cuerpo de Christo ... desde el principio del mundo y que la Santa Veronica que se guarda en la Santa iglesia de laen es vna del duplicado ò triplicado que Christo ... dio a la... Veronica... /por el doctor luan de Acuña del Adarue ..., Printed in Villanueva de Andujar: in the home of the autor, by luan Furgolla de la Cuesta, 1637, p. 233.
- ⁹ de natural con el Niño en las manos y el trono de plata con todos los adornos del mismo tamaño que está executado. Idem, p. 747.
- ¹⁰ Several paintings of the same Virgin done by this artist still exist to this day. See: REVENGA DOMINGUEZ, 1996.
- ¹¹ This gesture of fake modesty was retaken during the renaissance after Pliny the Elder's anecdote of Apelles who signed his works with in the imperfect faciebat to suggest a work on perpetual state of incompletion, that could still improve but that it could also be his last. See: WOUK, Edward H., Frans Floris (1519/20-70): Imagining a Northern Renaissance, Brill, 2018, p. 189.
- ¹² REVENGA DOMINGUEZ, Paula, "Simon Vicente (1640-1692) y La Pintura Toledana de su Tiempo", in *Artes Gráficas Toledo*, S.A., 1996, p. 90.

DES ESPACES OLFACTIVEMENT CONTRASTÉS : EXTÉRIEURS ET INTÉRIEURS PARISIENS AU XVIII° SIÈCLE

CLARA MAY

La ville de Paris au XVIIIe siècle offre une image contrastée. Alors que le luxe et les décors fastueux prennent place dans les demeures aristocratiques, l'espace public ne jouit pas de la même aura de raffinement. En effet, nombreux sont les récits de citoyens de la ville ou d'étrangers qui constatent l'insalubrité des rues et de l'environnement urbain parisien, n'hésitant pas à décrire sans retenue les désagréments induits par une situation jugée désastreuse¹. Bien qu'il faille considérer ces écrits comme des témoignages subjectifs qui doivent être nuancés, lire les observations de ces multiples auteurs permet néanmoins d'une part, de capter l'atmosphère de Paris à une certaine époque et, d'autre part, de mieux comprendre l'ampleur de l'impact que pouvait avoir la situation sanitaire de la ville sur les mœurs de sa population.

Louis-Sébastien Mercier, un écrivain prolifique du siècle des Lumières, dresse dans son Tableau de Paris (1782) un portrait assez comique des visions que l'on pouvait avoir en se trouvant dans les rues de la ville :

Rien ne doit plus divertir un étranger que de voir un Parisien traverser ou sauter un ruisseau fangeux avec une perruque à trois marteaux, des bas blancs et un habit galonné, courir dans de vilaines rues sur la pointe du pied, recevoir le fleuve des gouttières sur un parasol de taffetas. Quelles gambades ne fait pas celui qui a entrepris d'aller du faubourg S. Jacques dîner au faubourg S. Honoré, en se défendant de la crotte, et des toits qui dégouttent! Des tas de boue, un pavé glissant, des essieux gras, que d'écueils à éviter! [...] Pourquoi prendre à pied un vêtement qui ne convient qu'à celui qui roule dans une voiture?²

Cette observation nous donne à imaginer la ville de Paris sous un jour un peu inhabituel, nous amenant à considérer le clivage présent entre l'espace public extérieur et l'espace privé – plutôt intérieur, même si les jardins ne doivent pas être négligés – de la population aisée. En effet, si même un habitant de la ville était capable de relever l'infection que présentait cette dernière, force est d'imaginer qu'elle devait être particulièrement intolérable³.

En réalité, il ne s'agit pas d'un problème unique d'encrassement, mais plutôt d'un problème de cause à effet : la surpopulation, l'activité incessante de la ville, l'absence de système de nettoyage urbain et une hygiène - selon nos normes actuelles⁴ - absente, le problème était, d'un point de vue sensoriel, lié à la vue mais surtout à l'odorat. Ce sens, considéré par Kant comme le plus intrusif de tous les sens⁵ - s'imposant à tout un chacun sans lui laisser la possibilité de s'en détourner - a alors induit une crainte majeure : celle des maladies. En effet, si la ville puait du fait du manque d'infrastructure sanitaire, ses odeurs nauséabondes véhiculaient et amplifiaient la croyance qui voulait que les miasmes transmettent des maladies. Ainsi donc, que faire si l'environnement urbain présentait dans sa totalité un air vicié?

Il semble que les membres de l'élite sociale se soient prémunis de dispositifs prophylactiques multiples, à l'image de « boucliers odorants », pour tenter de se protéger de ces effluves pestilentiels prétendument dangereux⁶. Si pour ne pas être contaminé, le nez devait être charmé par des vinaigres et des pommes de senteurs, alors lorsque l'appartement ne sentait pas la rose, il fallait trouver une solution efficace spatialement : cassolettes, brûle-parfums ou pots-pourris en porcelaine étaient ainsi mobilisés. Mais alors, comment intégrait-on ces éléments dans des intérieurs splendidement décorés ? Et surtout, l'appréciation de ces décors était-elle entravée par les désagréments olfactifs ?

Si les cassolettes et les brûle-parfums semblent ne pas avoir eu une place particulièrement visible dans les intérieurs, les pots-pourris (Fig.1 et 2) – vases en porcelaine constitués d'un corps et d'un couvercle percé afin de diffuser le mélange odorant contenu – se sont vu, entre autres, intégrer des garnitures de porcelaine savamment placées sur les manteaux de cheminées et les consoles (Fig.3)⁷. Ces véritables vases décoratifs, réalisés notamment par la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres, ont ainsi pu parfumer les intérieurs et faire office de protection face aux maladies de la rue, tout en revêtant un rôle profondément esthétique⁸. Ainsi rassu-



Fig.1



Fig.2



Fig.3

rés, les habitants et les visiteurs des hôtels particuliers parisiens - et de Versailles, le Roi étant également friand de ces dispositifs - pouvaient évoluer dans des espaces agréables et confortables⁹.

Mais si l'on parle de confort, qu'en étaitil des odeurs des décors eux-mêmes ? Qu'il s'agisse d'huiles sur toiles vernies, de meubles chinois laqués ou en vernis Martin, ou encore de divers ornements réalisés en plâtre, les substances utilisées pour réaliser les intérieurs fastueux avaient pour grand problème les vapeurs qu'elles dégageaient. Incommodante et concrètement dangereuse - produisant notamment la « colique du peintre » (une intoxication au plomb), décrite notamment par Théodore Tronchin (1757)¹⁰ - l'odeur des vernis et des plâtres obligeait alors les commanditaires des décors à attendre quelques mois voire quelques années avant de pouvoir emménager dans les intérieurs fraîchement peints et aménagés¹¹, ce qui en frustra plus d'un. Les propos qui suivent illustrent les conséquences déplaisantes et même incommodes des vapeurs des vernis :

Pour le coup, ma belle dame, vous avez raison ; je ne me fais pas d'idée de votre état actuel ; et vous qui avez tant d'esprit, de pénétration, de lumières, vous ne songez pas que j'ai été obligé de faire teindre et vernir le balcon de mon cabinet, et que cette odeur d'huile et de vernis depuis huit jours m'empoisonne et me tue, me rend incapable de travailler, d'écrire, de penser : cela est bien pire que les cris des petits enfants. 12

Ce désagrément de taille venant s'ajouter aux problèmes d'insalubrité de la ville, il stimula les artistes et les chimistes à trouver une solution pour parer à ce problème. C'est donc de cette manière que le doreur Dandrillon mit au point une peinture à la colle, dénuée d'huile, de cire et de vernis, censée ne pas sentir¹³. Fort de cette invention tout du moins prometteuse, l'artiste vit cette dernière relayée par Jacques-François Blondel, notamment dans le roman qu'il écrivit en collaboration avec Jean-François de Bastide, La Petite Maison (1763), décrivant les prouesses de ces matériaux neufs inodores : « cette couleur a encore été appliquée par Dandrillon, de manière qu'elle exhale la violette, le jasmin et la rose. »14 Ainsi, en plus de ne rien sentir, la peinture de cet artiste était supposée parfumer les intérieurs grâce à l'adjonction de senteurs florales : la recherche du raffinement dans le décor devait manifestement porter au-delà de la vision, le nez devant être séduit tout comme les yeux.

Par conséquent, cette fiction ainsi que les différents dispositifs développés pour venir

à bout des relents fétides illustrent bien le fort contraste qui était présent entre les intérieurs privés de l'élite sociale et les espaces publics de Paris au XVIIIe siècle. Si tous les lieux ne diffusaient pas les mêmes odeurs ni dans la même intensité, il semble tout de même que l'on puisse considérer Paris dans sa globalité telle une ville insalubre aux émanations abjectes. Il n'est donc pas étonnant que ceux qui en avaient les moyens aient cherché à contrer cet environnement olfactivement nauséabond, d'une part, pour se protéger des maladies, et d'autre part, pour évoluer dans un milieu agréable et digne de leur rang. Ainsi, les mélanges odorants délicats, diffusés par des vases d'un raffinement et d'une virtuosité étonnante, côtoyaient des décors fastueux, et cela afin de laisser le plaisir se déployer sans aucune entrave sensorielle.

NOTES

¹Les citoyens parisiens, à l'instar de Louis-Sébastien Mercier, et les voyageurs étrangers, comme Arthur Young et Nicolaj Karamzine, ont beaucoup écrit sur leur perception négative de la ville, faisant état d'espaces sales, aux émanations infectes et propices à transmettre des maladies. Voir par exemple : Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Tome 1, Genève, Slatkine, 1782, pp. 126-130. La description de l'arrivée à Paris est même devenue un topos littéraire. Voir par exemple : Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, vol. 1, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959, p. 154.

² MERCIER, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, Tome 1, Genève, Slatkine, 1782, pp. 120-121.

³ La question de la sensibilité aux odeurs et de l'abaissement du seuil de tolérance olfactive au milieu du XVIII^e siècle est développée par Alain Corbin: CORBIN, Alain, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. XVIII^e-XIX^e siècles.*, Paris, Flammarion, 2008 (1^{ère} éd. 1982, p. 87.

⁴ La question de la propreté et de l'hygiène au XVIII^e siècle est un sujet en soi, et nous devons nous garder de calquer sur cette époque notre vision de ces deux termes. Voir sur ce sujet: VIGARELLO, Georges, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen-Âge*, Paris, Editions du Seuil, 1985. ⁵ JAQUET, Chantal, *Philosophie de l'odorat*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 49.

⁶ MUCHEMBLED, Robert, *La civilisation des odeurs (XVI° - dé-but XIX° siècle)*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, pp. 149-156.

⁷ HELLMAN, Mimi, « The Joy of Sets: The Uses of Seriality in the French Interior », in GOODMAN, Dena et NORBERG, Kathryn, Furnishing the Eighteenth Century, Londres, New York, Routledge, 2006 p. 419

⁸ MAY, Clara, « *Un décor olfactif* - Les vases pots-pourris de Sèvres entre 1750 et 1800 en France », [Mémoire de Maîtrise], février 2021.

⁹ La notion de « confort » au XVIII^e siècle est importante. Voir l'ouvrage de DEJEAN, Joan, *The Age of Comfort : When Paris Discovered Casual and the Modern Home Began*, New York, Londres, New Delhi, Sydney, Bloomsbury, 2009.

¹⁰TRONCHIN, Théodore, *De Colica Pictonum*, Genève, 1757. ¹¹PERRAS, Alexandre, « La dangereuse odeur du neuf : L'insalubrité des plâtres et des vernis au XVIIIème siècle », in *Table ronde « Domestiquer les odeurs : l'odorat et la construction de l'espace privé (XVIIIème - XIXème siècle) », 3 mars 2021 [en ligne]: https://epistemocritique.org/10-table-ronde-domestiquer-les-odeurs-lodorat-et-la-construction-de-lespace-privexviiieme-xixeme-siecle/*

Paris, Treuttel et Würtz, 1818, p. 240-241, cité par PERRAS, Alexandre, « La dangereuse odeur du neuf : L'insalubrité des plâtres et des vernis au XVIIIème siècle », in Table ronde « Domestiquer les odeurs : l'odorat et la construction de l'espace privé (XVIIIème - XIXème siècle) », 3 mars 2021 [en ligne].

¹³ L'invention de Dandrillon fut nommée « chipolin à la grecque » et fut déposée à l'Académie royale d'architecture en 1757. Notons que Dandrillon ne fut pas le seul à chercher une solution pour une peinture et un vernis inodores.

¹⁴ BASTIDE (DE), Jean-François, *La Petite Maison*, Paris, Editions Gallimard, 1993 (1^{ère} publication dans les *Contes de M. de Bastide*, Paris, L. Cellot, 1763, II, 1, pp. 47-88), p. 15.

JEAN POZZI ET LE GOÛT POUR LE COLLEC-TIONNISME D'ART ORIENTAL À GENÈVE

QUENTIN ARNOUX

Le Musée d'Art et d'Histoire, le Cabinet d'Arts Graphiques, le Musée d'Ethnographie, le Musée Ariana, la Fondation Bodmer, la Bibliothèque de Genève : toutes ces institutions contiennent dans leur réserve de l'art oriental sous diverses formes. Le nombre important de pièces rappelle qu'au siècle dernier, les œuvres produites en Iran et dans la région MENA (Middle East and North Africa) ont été avidement recherchées, collectionnées et exposées. Cette partie du monde et les objets qui s'y rapportent incarnaient alors un "autre" sur lequel il était possible de poser un regard fantasmé, - c'est là la notion même de l'Orientalisme. Les premières collections ont d'abord été formées par de fins connaisseurs au gré de leurs voyages et de leur poste à l'étranger - souvent en lien avec l'archéologie ou la diplomatie. On peut notamment citer le célèbre Gustave Revilliod (1817-1890), dont la collection de céramiques iraniennes et ottomanes Izniks forme l'épine dorsale de l'Ariana. ou le diplomate français Jean Pozzi (1884-1967). C'est sur ce dernier qu'il est intéressant de s'arrêter puisqu'à lui seul, Pozzi a rassemblé près de 600 pièces, principalement des peintures de manuscrits et des dessins, qu'il a ensuite légués au MAH en 1971. Bref portrait d'un collectionneur et mécène, d'une collection et du contexte d'acquisition de l'art oriental dans la première moitié du XX^{ème} siècle.

Jean Pozzi est originaire de la ville de Bergerac dans le Sud-Ouest de la France et naît à Paris de l'union entre Samuel Pozzi, médecin et premier tenancier de la chaire de gynécologie à la faculté de médecine de Paris et Thérèse Loth-Cazalis, héritière d'une grande famille bourgeoise lyonnaise. Les Pozzi sont alors une famille cultivée et respectée qui fréquente les cercles intellectuels et artistiques parisiens. Ils tiennent un salon sur la place Vendôme que fréquente, autre autres, Marcel Proust¹. Profitant de son rang, Jean Pozzi bénéficie d'une éducation complète et fréquente le Lycée Condorcet, l'Université de la Sorbonne puis l'École des Sciences politiques qu'il termine en 1906. Sa formation lui permet d'entamer une carrière diplomatique dès 1907 comme attaché à l'ambassade de France. Ses offices se poursuivent après l'achèvement de la Première Guerre Mondiale et il occupe successivement, entre 1922 et 1925, les postes de secrétaire d'ambassade à Constantinople et à Prague et de chargé d'affaires à Munich. Nommé délégué à la Commission des Détroits à Istanbul entre 1926 à 1934, il représente ensuite la France en qualité de ministre plénipotentiaire en Iran (Téhéran) entre avril 1935 et février 1936 puis en Égypte entre 1939 et 1942 avant de prendre sa retraite en 1945.

Cette longue carrière à l'étranger semble être propice au montage d'une collection puisque les premières œuvres sont amassées alors que le diplomate travaille en Turquie. Il déclare notamment dès 1912 « avoir rapporté d'Istanbul une guarantaine de miniatures persanes » sans pour autant donner davantage d'informations sur leur tranche chronologique ni sur leur nature². L'importance de la ville est confirmée par son contemporain Edgar Blochet, conservateur du Département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France, qui affirme qu'on trouve à Istanbul « des enluminures persanes et des tableaux hindous [en grande quantité] et [que] les prix n'atteignent pas des sommes qui découragent [l'achat]»³.

Ces deux témoignages confirment l'importance d'Istanbul pour ce qui est de l'acquisition d'art oriental et mettent plus largement en lumière sa dynamique d'acquisition par des particuliers à la fin du XIXème siècle et au début du XX^{ème} siècle. Cette période se distingue effectivement par une facilité d'accès à une grande quantité d'œuvres orientales bon marché à Istanbul et dans d'autres villes du Proche-Orient - Le Caire et Téhéran en tête. Ces œuvres sont bien souvent des pièces d'exception et bon nombre d'entre elles ont une provenance royale. Elles sont sorties des collections dans lesquelles elles sont gardées à la suite de troubles politiques (dislocation de l'Empire Ottoman en 1922, chute de la dynastie Qajar en 1925) et sont bradées à des prix défiant toute concurrence - parfois à même les étals des bazars. Si elles ne sont pas directement achetées sur place comme par Jean Pozzi, elles sont ramenées en Europe de l'Ouest par des marchands afin d'être revendues à des amateurs. Paris est alors la plaque tournante de ce commerce lucratif. La présence d'œuvres inouïes dans la capitale française s'illustre avec le cas d'un manuscrit iranien réalisé en 1525 et vendu au début du XXème siècle à un marchand arménien par une dame de la dynastie Qajar



Fig.1

(1786-1925) alors en mal d'argent. L'histoire raconte qu'elle aurait utilisé cet argent pour s'acheter des vêtements et des cosmétiques. Cette anecdote d'apparence triviale est pourtant éloquente puisqu'elle indique alors le manque de considération et de connaissance dont souffrent ces pièces prestigieuses, parfois dans les pays mêmes où elles ont été produites. D'autres manuscrits connaissent un destin similaire et sont par ailleurs démembrés lors de leur arrivée en France par des marchands peu scrupuleux; les folios étant ensuite vendus séparément pour engendrer un profit plus important.

La proximité avec des œuvres de qualité et en grand nombre contribue donc à lancer une mode de collectionnisme oriental à laquelle Jean Pozzi n'échappe pas. En cela, il rejoint le rang des « dilettante[s] »4 comme on les appelle alors et qui sont représentés, entre autres, par Raymond Koechlin, Louis Cartier, Henri Vever, Georges Marteau et Claude Anet pour la France et Alfred Chester Beatty pour le Royaume-Uni. L'emploi du terme de dilettante n'est d'ailleurs pas anodin et rappelle que les motivations des premiers collectionneurs reposent avant tout sur un goût personnel et sur une dimension de loisir. Sans surprise, leur goût et leur œil affûté se sont révélés payants, car ces collectionneurs sont à l'origine des principales collections d'art oriental que l'on peut admirer actuellement (Louvre, Smithsonian, Chester Beatty Library).

Les relations précises entre Jean Pozzi et ce groupe de collectionneurs ne sont malheureusement que trop peu connues. Par contre, il semble que la collection de ce premier est « fameuse dans ce monde [très fermé] des connaisseurs »5. Nous savons par exemple que Pozzi a prêté sept dessins persans lors d'une exposition d'art oriental organisée au Musée des Arts Décoratifs de Paris en 1912⁶. Cet événement est un indice de la qualité de sa collection - bien que récente par rapport à celle d'autres collectionneurs - et un signe de sa bonne intégration au sein du petit groupe. Certains folios possédés par Jean Pozzi sont issus des mêmes manuscrits appartenant aux collectionneurs Henri Vever et à Georges Marteau. Cet élément suggère lui aussi des contacts fréquents entre ces amateurs et une source d'approvisionnement similaire à Paris⁷.

Enfin, pour ce qui est de la nature de la collection de Pozzi, on peut relever un intérêt prépondérant pour les peintures persanes, car leur nombre croît au fil des ans en comparaison des peintures mogholes ou ottomanes. Un catalogue de sa collection dressé en 1928 recense 70 peintures persanes sur pages isolées, 20 manuscrits (5 Qur'ans, 15 livres de littérature profane persane), 5 fragments (Qur'an), 70 peintures mogholes et 6

peintures ottomanes. L'évolution de la collection entre 1928 et la mort de Pozzi nous est inconnue, mais, outre Istanbul, une grande partie a été acquise alors que Pozzi travaillait à Téhéran entre 1935 et 1936 puis à son retour à Paris à l'horizon 1945. À l'entrée de la collection au Musée d'Art et d'Histoire en 1971, on dénombre 610 pièces (peintures, pages calligraphiques et dessins confondus) et un manuscrit complet. Le musée devait uniquement recevoir les pages persanes, mais en a aussi recu des ottomanes et des mogholes - leur origine étant parfois douteuse ou pas encore définie au moment du legs. Les sujets des images varient entre de la poésie épique et mythologique (Shâhnâmeh, Khamseh, Merveilles de la Création), des scènes érotiques, des portraits de l'aristocratie iranienne ou des études animales et botaniques. L'état des connaissances sur la collection de Jean Pozzi reste cependant lacunaire eu égard aux autres collections d'art oriental européennes. Cela ouvre potentiellement la perspective de découvertes réjouissantes dans les années à venir.

NOTES

- ¹ PAULHAN, Claire et JOSEPH, Lawrence, *Catherine Pozzi. Très haut amour : poèmes et autres textes*, Paris, Gallimard, 2002, p. 111.
- ² LABRUSSE, Rémi (dir.), *Purs décors ? Chefs-d'œuvre de l'islam aux arts décoratifs*, cat. exp. [Paris, Musée des Arts Décoratifs, 11 octobre 2007 13 janvier 2008], Paris, Union Centrale des Arts Décoratifs, 2007, p. 320.
- ³BLOCHET, Edgard, « Les peintures orientales de la collection Pozzi », in *Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peintures*, 12^{ème} année, Paris, 1928, p. 5.
- ⁵ ROBINSON, B.W., « Catalogue des peintures et dessins islamiques légués par Jean Pozzi au Musée d'art et d'histoire de Genève », in *Genava*. Bulletin du Musée d'art et d'histoire, n°21, 1973 p. 109.
- ⁶ VEVER, Henri, MARTEAU, Georges, Miniatures persanes, tirées des collections de Henry d'Allemagne, Claude Anet, Henri Aubry et exposées au Musée des arts décoratifs, juin-octobre 1912, vol. 1, 2, Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie.
- ⁷ HABIBI, Negar, "Hidden Treasure: Iranian Cultural Heritage in Geneva", Ilia State University, G. Tsereteli Institute of Oriental Studies, décembre 2020, Géorgie. Des folios du *Grand Shâhnâmeh Mongol* notamment. Ce manuscrit illustré vers 1330 est tristement célèbre pour avoir été démembré et dispersé par le marchand d'art belge Georges Demotte en 1910. Le Cabinet d'arts graphiques de Genève en possède trois folios.

« MA THÈSE EN UNE PAGE »

NOÉMI DUPERRON

Illustrer, représenter et interpréter l'*Iliade* d'Homère dans les arts français et britanniques du XVIII^e siècle

En 2015, naïve et innocente, je décidai de m'inscrire en thèse de doctorat en histoire de l'art - la bonne idée. J'avais repéré, lors de travaux de Master, des similitudes dans les sujets d'histoire traités en France et en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle et croyais tenir là une super piste de recherche. Cet espoir fut rapidement douché quand je découvris que le cas avait déjà été traité¹. Gros-Jean comme devant, je passai alors quelques (longs) mois à lire tout ce qui traitait de la peinture historique à la quête d'un sujet. Puis vint l'illumination. Fiat lux.

La révélation ne fut pas divine, mais païenne et tenait en six lettres : I-L-I-A-D-E. Parmi les sujets repérés des deux côtés de la Manche, le texte homérique revenait en effet périodiquement tout au long du XVIII^e siècle. Et cette fois le phénomène semblait largement sous-estimé puisqu'aucune étude d'ensemble n'existait (à l'exception d'un article que l'on pouvait facilement considérer comme has-been : le titre osait encore parler de « néo-classicisme » - so 1960s)². J'avais décroché le gros lot.

N'ayant jusqu'alors jamais ne serait-ce que lu un seul vers du poème épique grec (shame on me), j'entrepris de prendre connaissance des vingt-quatre chants. Je découvris un univers rempli de héros puérils et capricieux et de dieux chamailleurs et pervers, où Grecs et Troyens s'écharpent parmi afin de mettre la main sur Hélène qui n'a rien demandé à personne. Impatiente de voir ce que ce sémillant texte donnait en images, je m'attelai à réunir un corpus. Près de huit-cents gravures, dessins et belles croûtes plus tard, je constatai qu'Homère et ses héros fringants étaient hyper-fashionable au XVIIIe siècle.

« La révélation ne fut pas divine, mais païenne »

Pourtant, de nombreux sujets détonnaient quelque peu dans le cadre des « Lumières », plus connues pour leurs étalages de tétons et de fesses ou, à l'opposé, leur puritanisme réfrigérant que leur amour pour les cadavres disloqués³. Si l'Iliade était bien prétexte à quelques scènes polissonnes (lorsque Junon fait du gringue à Zeus par exemple) ou à des leçons de morale (aussi originales que « l'union fait la force »), certains passages illustraient des usages un tantinet barbares. Après avoir envoyé son meilleur pote mourir au combat à sa place, Achille balade allègrement derrière son char le cadavre du pauvre Hector sous les yeux de sa mère, sa femme et son fils (comme ça, pas de jaloux).

Malgré cette sauvagerie, l'Iliade devait bien dire quelque chose propre au XVIII^e siècle, car elle n'avait jamais vraiment été représentée auparavant⁴. La redécouverte du texte s'expliquait par les premières traductions modernes du début du siècle et du débat qui s'en suivit pour savoir qui pissait le plus loin des auteurs antiques ou des contemporains⁵. Dans le milieu artistique parisien, la question fut vite répondue par les théoriciens qui présentèrent modestement Homère comme le « peintre des peintres », rien que ça. L'autorité d'Homère bien en place, une liste de sujets d'après l'Iliade fut publiée. Cela tombait à point nommé : le « grand genre » avait besoin d'un coup de frais. Chacun y alla ensuite de son conseil aux artistes⁶, mais ceux-ci se montrèrent peu convaincus par le poème grec.

Quelques âmes en perdition s'essayèrent à l'Iliade avec plus ou moins de succès, mais ce n'est que lorsque l'Ecossais Gavin Hamilton se fit mousser en peignant Homère que les sujets eurent la cote. Ces toiles, composées puis gravées à Rome, connurent tant de succès qu'elles incitèrent de nombreux artistes français et britanniques à piocher dans le même texte. Au début, quelques bonnes âmes achetèrent et commandèrent plusieurs tableaux faisant fi des thèmes peu jouasses et des dimensions trop grandes pour la déco de l'époque. Seulement les critiques des Salons crachèrent dans la soupe et reprochèrent aux peintres une ambition dépassant leur talent. Diderot leur en voulut de n'avoir « vu dans Homère que l'endroit où le poète peint les puérilités dégoûtantes du jeune Achille » alors que tant d'autres passages étaient dignes d'être représentés⁷. En clair : on avait donné de la confiture aux cochons.

L'Iliade d'Homère continua pourtant à être dépeinte car le texte était bourré de thèmes apportant de l'eau au moulin d'à peu près tout le monde : ceux qui voyaient l'Iliade comme un témoignage historique pouvaient se prêter à une peinture archéologique à l'image de John Flaxman, ceux qui, comme Joseph Marie Vien, y voyaient des leçons de vertu espéraient exemplifier une obscure morale tandis que les peintres attirés par le fantastique comme Heinrich Füssli, tiraient avantage de la dimension surnaturelle du poème.

Cette vogue ne dura pas éternellement et à la fin du siècle, l'Iliade n'était plus considérée comme un recueil de sujets nouveaux. On se mit alors à représenter le vieux poète aveugle en train de réciter ses vers devant de pseudo-grecs aux yeux de merlans frits. Ces peintures faisaient alors écho à une nouvelle interrogation : Homère avait-t-il existé, oui ou non ? Heureusement, là n'est pas ma question !



Fig.1



Fig.2

ENTRE GUERRE ET PAIX : PRIEZ POUR PAIX DE FRANCIS POULENC



CHRISTOPHE BITAR

Parmi les plus de cent-cinquante mélodies pour piano-chant du compositeur français Francis Poulenc, on trouve une touchante pièce isolée, *Priez pour paix*, écrite à la veille de la Seconde Guerre mondiale (1938). À partir de 1935, Poulenc travaille chaque été pendant un mois avec le baryton Pierre Bernac à l'élaboration de leurs prochaines tournées et en profite pour allonger le catalogue de ses compositions¹. Ainsi, la même année, il compose *Tu vois le feu du soir* ou encore *Portrait* sur un texte de Colette.

Fin septembre 1938, l'Europe connaît une période particulièrement tendue avec la crise des Sudètes qui débouchera sur les Accords de Munich (30 septembre). La population se prépare à un conflit imminent : on sécurise les vitraux des cathédrales, on organise des prières pour éviter de repartir comme en 14. Dans ce contexte de crise, Poulenc trouve dans le Figaro une ballade du prince Charles d'Orléans (1394-1465) autour de la paix. Il écrira à ce sujet dans le Journal de mes mélodies : « Cette prière est influencée par les Litanies à la Vierge Noire, ma première œuvre religieuse. Trouvé les vers de Charles d'Orléans dans Le Figaro du 28 septembre 38. »²

Ce poème figurait en réalité dans l'édition du lendemain (Fig.1)³. Cette ballade, qui comporte en tout cinq strophes et un envoi a été écrite peu après 1433, pendant la captivité du prince par les Anglais pendant la Guerre de Cent Ans⁴. Le choix du mètre - strophes carrées en dizains de décasyllabes - en fait un *chant royal*, révélateur d'un texte solennel. Le compositeur, cinq siècles plus tard, conserve la solennité du poème en choisissant un tempo large (Très lent - Très calme, noire à 66). Mais chez Poulenc, ces quelques vers revêtent un caractère « macabre »⁵ en étant chantés dans sa version originale, par une voix de basse, soit une quarte en dessous de la version moyenne!

La mélodie est marquée par deux atmosphères différentes qui se rattachent à la paix d'une part (v. 1-6, 10), et à la guerre de l'autre (v. 7-9). Chacune est le fruit d'une approche différente vis-à-vis de la tradition musicale : cette pièce néoclassique est biface.

Prière de Charles d'Orléans.

(Charles d'Orléans, pris par les Anglais sur le champ de bataille d'Azincourt, resta vingt-cinq ans leur prisonnier (1415-1440). Par delà la Manche, le duc demande à la Haute Dame de Pitié de rendre joie et honneur au royaume très chrétien.)

```
Pries pour paix
Doulce Vierge Marie
Reyne des ciculx
    et du monde maîtresse
Faictes prier par
    vostre courtoisie
Saints et Saintes
    et prenes vostre adresse
Vers vostre Fils
    Requerant sa haultesse
Qu'Il Lui plaise son
    peuple regarder
Que de son sang
    a voulu racheter
En deboutant guerre
    qui tout desvove
De prières ne vous
     Vucillez lasser
Priez pour paix
    Le vray trésor de jove.
```

Fig.1 Extrait du Figaro du 29 septembre 1938 (p. 2)

La paix s'accompagne d'une écriture modale et fait écho à des temps lointains, peut-être au XVe siècle de Charles d'Orléans. L'introduction au piano est à ce titre un bicinium en fa éolien (présence du mib). Son contrepoint préfère les consonances et arbore un retard de 4-3 (mes. 4), non sans rappeler le traitement de la dissonance conforme à la prima pratica. Dès l'entrée de la voix, l'accompagnement consiste en un choral qui oscille entre modalité et tonalité (mib ou mi bécarre). Les mesures 11-12 exploitent la chute de quintes, procédé typique d'un développement tonal. Cette première partie ne dépasse pas le mezzo-forte⁶ et la souple ligne vocale procède par mouvements diatoniques.

NOTES

¹ Notamment par ROSENBLUM, Robert, L'art au XVIII^e siècle: transformations et mutations, Brionne, 1989.

² WIEBENSON, Dora, « Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art », The Art Bulletin, 46, 1, 1964, pp. 23-37.

³ Voir notamment LOCQUIN, Jean, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, Arthena, 1978, et Paris, Philadelphie, et Fort Worth. *Les Amours des dieux: la peinture mythologique de Watteau à David* [cat. exp.], édité par A. HAMILTON, Carrie, Le LEYZOUR, Philippe, PIOT, Christine, et B. BAILEY, Colin, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991. ⁴ Il y a bien quelques tableaux sur la vie d'Achille par Pierre Paul Rubens et quelques compositions sur la guerre de Troie, mais ils ne représentent pas directement l'*Iliade* (ouf).

⁵Les principales traductions sont celles d'Anne Dacier (1711) et d'Alexander Pope (1715-1720).

⁶ Il s'agit de De CAYLUS, Anne Claude Philippe, *Tableaux tirés* de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations sur le costume, Paris, 1757.

⁷ DIDEROT, Denis, « Pensées détachées sur la peinture » in Œuvres, tome IV (esthétique-théâtre), Paris, Robert Lafont, 1996, p. 1015.

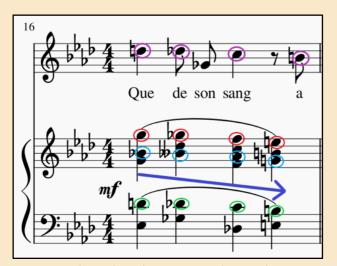


Fig.2 Faux-bourdon chromatique descendant

La réexposition (mes. 22-29) correspond au refrain de la ballade et reprend le motif de départ. Là encore, on constate des rapports plagaux (Sib Majeur-fa mineur), d'un caractère doux et pré-tonal. L'accord final ne comporte pas de tierce, si bien que la quinte seule (*fa-do*) achève la mélodie sur une couleur médiévale. Pour Poulenc, le refrain a une vocation cyclique et permet de construire une forme simple (ABA') en l'espace de deux pages. Pour le poète en revanche, le refrain est le fil conducteur de la ballade. Placé à la fin de chaque strophe, « Priez pour paix le vray tresor de joye! » « crée un effet de litanie » et symbolise la prière commune pour la paix⁷.

La partie médiane axée sur le thème de la guerre (mes. 16-21) est plus chromatique et son harmonie est particulièrement tortueuse. On remarquera un faux-bourdon chromatique descendant aux mesures 16-17 (Fig.2) qui est le reflet brouillé de la chute de quintes (mes. 11-12). La voix fait entendre des tritons (solb-do) sur « son sang » et « racheter ». Le piano, au climax de la pièce, fait entendre un glas funèbre en rondes (mib-dob) placées aux extrémités de l'accompagnement (mes. 18-19). Le forte de la section tranche par la densité de son accompagnement – jusqu'à sept voix ! – avec le calme de la frêle introduction.

Le sommet à la mesure 18 repose sur un dob, soit l'exact opposé de la tonalité initiale de fa, et est atteint par une progression de tons entiers à la basse (fa-mib-réb-dob)⁸. Le tissu contrapuntique est plus dissonant, comme à la mesure 20, sur « De prières » avec l'accord de neuvième de sib, suivi d'un accord de Tristan sur réb (sib-mi bécarre-lab-réb) intrinsèquement tendu⁹.

Si le poème de Charles d'Orléans pré-

40

sente « un réquisitoire » contre la guerre en présentant toutes les catégories sociales victimes du conflit qu'il vit¹0, Poulenc reste toutefois spectateur d'une situation qu'il décrit, fidèle au poème. Sa mise en musique retranscrit avec précision l'opposition entre paix et guerre. Il représente la paix par une écriture teintée de procédés anciens, empreinte de modalité et quasi-archaïque, tandis que la guerre relève d'une texture chromatique, plus chargée et plus dense, plus « moderne ». Ainsi, la guerre et la paix montrent deux facettes de la tradition musicale, l'idéal lointain et immémorial contre la marche obstinée vers le progrès.

En cette fin septembre 1938, la grande humilité et le dépouillement profond de cette mélodie résonnent comme un temps cristallisé, le temps d'une société suspendue à des décisions politiques cruciales.

NOTES

- ¹ HELL, Henry, Francis Poulenc: musicien français, Paris, Fayard, 1978, p. 150 sq.
- ² POULENC, Francis, *Diary of my Songs [Journal de mes mélodies]*, traduction par Winifred Radford, Londres, Victor Gollancz, 1985, p. 48.
- ³SCHMIDT, Carl B., *The Music of Francis Poulenc (1899-1963): a Catalogue*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 285. L'indication 28 septembre 38 indiquée dans l'édition Salabert est donc une antidate. Tout porte à croire que cette mélodie fut composée très rapidement après car le compositeur écrivait le même mois à Simone Girard: « J'ai écrit ces jours derniers sur un poème de Charles d'Orléans (très beau et très touchant) une prière sur la paix que je vous enverrai sitôt parue » (POULENC, Francis, *Correspondance: 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994, p. 469).
- ⁴ GROS, Gérard, « "Paix est trésor qu'on ne peut trop louer": Etude sur les ballades politiques du prince courtois », in HÜE, Denis (sous la dir.), Lectures de Charles d'Orléans: Les Ballades, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 66. DANIEL, Keith W., Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style, Umi Research Press, Ann Arbor, 1980, p. 269.
- ⁶ L'indication forte à la mesure 13 est une erreur de l'éditeur ; il s'agit d'un piano (BERNAC, Pierre, Francis Poulenc et ses mélodies, Paris, Buchet Chastel, 2014, p. 234).
- ⁷ BASSO, Hélène, « La *non pareille* : étude de la fluctuation sémantique du refrain dans les ballades de Charles d'Orléans », Le Moyen Français, vol. 70, 2012, p. 66.
- ⁸ Le total chromatique a été exploré à l'arrivée du si bécarre. ⁹ On trouve à plusieurs reprises l'accord de Tristan dans les mélodies de Poulenc aux moments-clefs d'une pièce emplie de recueillement. Voyez Les fiançailles pour rire, « Fleurs » (sur « cendres ») ou Bleuet (sur « vie »).
- ¹⁰ PLANCHE, Alice, Charles d'Orléans ou la recherche d'un langage, Paris, Champion, 1975, pp. 417 & 42.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Le Figaro, 29 septembre 1938 [En ligne: Gallica, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k409994p; (consulté le 21.02.21)]

FOX, John, ARN, Mary-Jo (ed.), Poetry of Charles d'Orléans and his Circle: A Critical Edition of BnF MS. Fr. 25458, Charles d'Orléans's Personal Manuscript, ACMRS, Tempe, Brepols, Turnhout, 2010.

D'ORLÉANS, Charles, *Poésies* (Vol. 1 : *La Retenue d'Amour : Ballades, Chansons, Complaintes et Caroles*), édité par Pierre Champion, traduction, introduction et notes par Philippe Frieden et Virginie Minet-Mahy, Paris, Champion, 2010.

POULENC, Francis, *Correspondance*: 1910-1963, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, [Paris], Fayard, 1994.

POULENC, Francis, *Diary of my Songs [Journal de mes mélodies]*, traduction par Winifred Radford, Londres, Victor Gollancz, 1985.

POULENC, Francis, *Priez pour paix* FP. 59, version pour voix moyenne, Paris, Salabert, 1939.

Littérature secondaire

41

BASSO, Hélène, « La non pareille : étude de la fluctuation sémantique du refrain dans les ballades de Charles d'Orléans », Le Moyen Français, vol. 70, 2012, pp. 51-72.

BERNAC, Pierre, Francis Poulenc et ses mélodies, Paris, Buchet Chastel, 2014.

DANIEL, Keith W., Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style, Umi Research Press, Ann Arbor, 1980.

GROS, Gérard, « "Paix est trésor qu'on ne peut trop louer": Etude sur les ballades politiques du prince courtois », in HÜE, Denis (sous la dir.), *Lectures de Charles d'Orléans: Les Ballades*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 63-79.

HELL, Henry, Francis Poulenc : musicien français, Paris, Fayard, 1978

PLANCHE, Alice, Charles d'Orléans ou la recherche d'un langage, Paris, Champion, 1975.

SCHMIDT, Carl B., The Music of Francis Poulenc (1899-1963): a Catalogue, Oxford, Clarendon Press, 1995.

YVONNE RAINER: UNE SPATIALITÉ DANSANTE

OCÉANE AMBIET

Centre de recherche ou encore lieu de présentation, parfois le geste et la pensée artistiques se construisent autour de l'espace d'exposition. Dans les années soixante, la Judson Memorial Church à New York crée les conditions nécessaires au développement d'une pensée interdisciplinaire. Les artistes présentés dans ce lieu s'intéressent à la diversité des formes d'art, mais aussi à la place du public. La danseuse et chorégraphe Yvonne Rainer présente son travail à la Judson Memorial Church. Par l'utilisation de la vidéo, elle questionne l'enjeu de l'espace dans l'entreprise d'une démarche artistique participative - comment intégrer le public à un espace virtuel ? - cette réflexion structure la première réalisation filmée de l'artiste. Trio A. Les mouvements et l'épuration scénique rapprochent la caméra de l'espace du public en accordant une attention particulière au corps de l'artiste.

En 1960, New York est saisie par le manque de salles de spectacle disponibles¹. Les représentations s'improvisent, mais cette situation encourage les artistes à reconsidérer leur rapport à l'espace. Le lieu suscite une réflexion autour du mouvement, de la surface et du temps. Robert Morris, artiste plasticien qui appartient au collectif, considère la notion de mouvement comme une manière de questionner « [...] la relation de l'œuvre à l'espace et à la temporalité. »² Ce regard particulier accordé au déplacement dans la création artistique se retrouve dans le travail de la danseuse et chorégraphe Yvonne Rainer.

Yvonne Rainer construit sa pratique artistique par l'apprentissage de l'art dramatique qu'elle étudie auprès de Lee Grant. En parallèle et pendant huit ans, elle peaufine sa maîtrise de la danse avec Merce Cunningham. La danseuse et chorégraphe fait partie du Judson Dance Theater : un groupe d'artistes qui s'intéressent à la danse, mais aussi aux arts plastiques. Entre 1962 et 1964 à la Judson Memorial Church, les membres présentent des chorégraphies et des performances qui associent diverses pratiques dont des jeux de lumière et de la sculpture³. En 1966, Yvonne Rainer réalise *Trio A*. Succès inattendu, cette chorégraphie sera aussi la première dans la carrière de la danseuse à être filmée.

La vidéo est tournée en 1978, dans les studios de Merce Cunningham⁴. Une caméra posée sur un trépied et un refus du plan d'ensemble ; les mouvements déjouent le regard. La danseuse occupe l'intégralité de l'espace filmique. Le champ de la caméra ne dévoile pas les limites du studio ; ils deviennent un détail contextuel qui n'impacte pas le déroulé de la danse. La vidéo permet à l'artiste d'établir une nouvelle logique spatiale à partir de ses mouvements. Cette manière d'appréhender le corps et l'espace nécessite l'utilisation du médium cinématographique. Par l'intermédiaire de la caméra, une temporalité filmique se construit : l'image saisit le temps du geste et rend l'instant reproductible. Cette nouvelle expérience esthétique se libère des repères et des contraintes de l'espace en contournant les impératifs de représentation. À l'écran, pas de trace marquant les limites d'une scène ou d'un plateau, seule la temporalité lie l'instant à l'espace de vision.

La pièce, *Trio A*, dépasse les frontières de la Judson Memorial Church pour se produire dans les théâtres, les salles de musée ou encore les gymnases de New York⁵. La création filmique d'Yvonne Rainer révèle l'esprit d'émulation qui régnait dans le groupe du Judson Dance Theater. Les artistes proposaient une diversité dans les approches et une porosité entre les disciplines. Par ces nouvelles associations d'idées, la place du public, mais aussi l'environnement dans lequel les corps évoluent sont questionnés. Les lieux publics sont réinvestis et les artistes mettent à profit les nouvelles technologies. La limite physique de l'espace devient un enjeu qui s'ancre dans les créations artistiques.

NOTES



¹ PERRIN, Julie, Figures de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse : Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz, Merce Cunningham, Dijon, les Presses du réel, 2012 p. 101

² BURKHALTER, Sarah et SCHMIDLIN, Laurence, *Spacescapes:* danse & dessin depuis 1962, Zurich, JRP/Ringier, 2017, p. 154. ³ Op. cit., p. 142.

⁴ PERRIN, 2012 p. 99.

⁵ Op.cit., p.101.

MUSIQUE ET DÉCOLONIALISME

FMMA CHARLOTTE DICKSON

Cet article étudie et questionne les formations musicales contemporaines en universités publiques brésiliennes. Actuellement, il est possible d'observer un modèle d'enseignement généralisé « à l'occidental » : l'apprentissage de la musique est basé sur des ouvrages et méthodes issues des écoles et conservatoires venants généralement d'Europe, édités au XIXème et XXème siècle (de nombreuses études standardisées et focalisées sur la spécialisation ainsi que la technicité instrumentale, résultantes de la Révolution Industrielle). La création d'un Bachalerado em Musica Popular se fait pour la première fois en 1989 à UniCamp - Université de Campinas, Sao Paulo. Cette réalisation a été suivie par UniRio à Rio de Janeiro en 1998. Depuis, d'autres universités du Brésil adhèrent à l'enseignement supérieur de « musique populaire brésilienne ». Dans ce sens, le développement de l'ethnomusicologie au sein des universités contribue à questionner et porter de nouveaux regards sur les fonctions et les modes de transmission de la musique au Brésil. Ces nouvelles implantations sont cependant confrontées à de nombreux défis, et ces espaces de réflexions et d'apprentissages restent périphériques aux formations reconnues comme plus « classiques », centrées sur un répertoire occidental.

Dans son ouvrage d'étude musicale intitulé Divertimentos-Descobertas Estudos Criativos para o Desenvolvimento Musical, Sopros e Cordas Friccionadas publié en 2017, le professeur et musicien Toninho Carrasqueira propose une nouvelle manière de transmettre et faire de la musique au sein des universités brésiliennes, en réhabilitant des musicalités auparavant censurées, ainsi qu'en en suscitant de nouvelles dynamigues musicales interactives et créatives. Il questionne le fait que « les professeurs fondent leurs enseignements sur des méthodes européennes ». Il dira : « Comment est-il possible que nos professeur-es, vivant dans un pays d'une culture musicale très riche et forte, méprisent-ils cette possibilité ? Serait-ce le reflet d'une mentalité colonisée, qui considère la culture de la métropole supérieure à celle du pays colonisé, le nommé complexo de vira-lata, décelé par le dramaturge Nelson Rodrigues ? Le fait est que la plupart, sinon la totalité, de nos professeur-es, fondent leurs enseignements sur des méthodes européennes »1.

Ici, il cite le dramaturge Nelson Rodriques qui nomme le processus de colonisation de complexo de vira-lata : complexe de cabot (sans race spécifique puisque hybride). Le « complexe » fait ici référence à la « mentalité colonisée », à un complexe d'infériorité, de soumission, qui considère que « la culture de la métropole [serait] supérieure à celle du pays colonisé ». Le cabot fait référence au mélange d'origines du peuple brésilien. Ce « complexo de vira-lata » expliquerait, entre autres, pourquoi les professeur-es préparent leurs élèves au répertoire européen et non brésilien. En effet, les manifestations musicales et corporelles comme le jongo, umbigada, lundu, maracatu, congado... sont discriminées par l'élite, les instances politiques, et certains courants religieux ayant des préjugés : Ces expressions ne sont donc pas intégrées aux établissements scolaires et/ou universitaires. Les cultes afro-brésiliens, accompagnés de tambours et de musiques sacrées, d'une grande complexité et richesse, sont des manifestations culturelles historiquement interdites par la loi et réprimées par la police, et n'ont été acceptées légalement qu'à partir du milieu du XXe siècle. De la même manière la capoeira, qui est une forme d'expression présente aujourd'hui dans de nombreux pays, a été réprimée. Malgré l'apparente entente entre communautés au Brésil, l'intolérance est d'actualité. Pour décrire ce phénomène, Carrasqueira parlera de « véritable génocide culturel »².

Continuant la réflexion, et m'inspirant principalement d'un bate-papo - une conversation « live » - via Youtube le 27 Mai 2020, ayant pour thématique « Educação e descolonização : da tarefa de reencantar o mundo », j'observe actuellement un phénomène de « décolonialisme universitaire » au Brésil. Regardons cela de plus près : cette conversation a été réalisée par le Nucleo de Educação para Relações Etnico-Raciais (NERA) du Centro de Educação em Direitos Humanos (CEDH) - UNESPAR, ainsi que le Grupo de Estudos em Educação e Alteridades Decoloniais (GEEAD). Ces deux centres de recherche se trouvent au campus Uniao da Vitoria, dans l'Etat du Paraná. L'invité de ce bate-papo est Luiz Rufino, docteur en Education par PROPED/UERJ à l'Universidade Estadual de Rio de Janeiro. Rufino est pédagoque, écrivain, capoeiriste et éducateur, travaillant principalement sur les thèmes de l'éducation, de la critique décoloniale et de l'antiracisme. Il intervient au sein de divers contextes éducatifs, épistémologiques et pédagogiques.

Très concrètement, il affirme que le Brésil est aujourd'hui gouverné par un régime politique violent ; un régime indiquant que la « guerre coloniale est en voque, elle n'a jamais fini, elle n'a jamais cessé d'exister »3. Il démontre que celle-ci s'actualise, devient plus sophistiquée et créer de nouvelles et multiples formes de responsabilités. Il comprend le dialogue sur l'éducation et la décolonisation comme nécessaire au ré-enchantement du monde : « comment répondre avec Vie à un système de mort ? »4. Rufino part du principe que l'actuelle situation brésilienne est issue d'un projet limité à un modèle unilatéral ne prenant pas en compte la multiplicité des savoirs et expressions humaines, et n'est qu'une « ample machinerie à déchirer (briser, démolir) les formes d'existence »5. Ce projet colonial aura mené à un désenchantement, qu'il considère comme contraire à la vie. Plus que cela, il intègre cette notion comme fondamentalement opposée à l'écologie de la vie, distincte de la mort qui est intégrée à son cycle. Il associe cela à une perte de « axé »6, défini ici comme énergie et force vitale. Il soutient que « ce qui nous fait sentir que nous sommes vivants est principalement la capacité que nous avons d'être interpelés, traversés, et altérés par l'autre »7.

En corrélation avec Franz Fanon, qu'il cite plusieurs fois, Rufino démontre les violences faites au quotidien et les répercussions sousjacentes en termes du complexo do vira-lata que nous avons vu auparavant. Rufino montre qu'aujourd'hui de multiples actions revendicatrices, de diverses origines, intègrent les universités en exigeant une réparation sociale, une « justice cognitive », ce qui va dans le sens du discours de Fanon. Pour cela, il relève l'importance « d'assumer le débat dans le corps de la politique, de la connaissance, comme un débat qui concerne la capacité des gens à exister ou ne pas exister en ce monde, sinon on reste à faire une espèce de fétichisme conceptuel, un fétichisme épistémique. Nous avons besoin de faits, de remettre cette discussion dans un cerne répondant et responsable, engagé avec un changement de qualité de vie pour une grande partie de cette population »8. Il utilise ici le symbole et l'expression de « Exú » comme croisement de chemins, de rencontres (quelles qu'elles soient) intégrées à un écosystème où la vie est transformatrice et suscite de multiples expressions et relations qui coexistent, qui engendrent connaissances et savoirs.

Musicalement, j'observe de nombreuses - innombrables - manifestations musicales au

Brésil. Une présence constante, presque intrinsèque, qui donne au pays la renommée d'être habité par une population « musicale ». Prenons, par exemple, le *choro* : genre musical né à Rio de Janeiro au milieu du XIX^e siècle, à l'origine de la musique instrumentale populaire et urbaine brésilienne, entre autres. Le *choro* était perçu historiquement comme « musique moindre », car elle provenait de classes sociales populaires. Tout comme le *samba* et *modas de viola*. Au siècle dernier, un guitariste était perçu comme voyou, comme le joueur de *viola caipira*, instrument qui commence tout juste à être admis dans les écoles brésiliennes.

Un autre exemple est le jongo, un rythme inscrit culturellement et musicalement dans une danse. D'origine africaine - région du Congo et Angola - celui-ci arrive dans un Brésil colonisé avec une population africaine faite esclave, prise pour travailler dans les fermes de café dans le Vale do Rio Paraíba (région Rio de Janeiro, Minas Gerais et Sao Paulo). Pour calmer les révoltes et souffrances de leurs esclaves, ainsi que pour se divertir, les propriétaires autorisaient le jongo les jours de fêtes catholiques. Cette manifestation est aujourd'hui présente dans de nombreuses régions du Brésil, tout en étant marginalisée. Mestre Darcy du Jongo Morro da Serrinha/Madureira (São Paulo) entonne: « Canoa de arariba, remo de araribar, a canoa de jongueiro tem boca e sabe falar »10. Canoa se traduit par « pirogue » : la corporalité humaine représentant ici la piroque. Le corps dansant, musical, « a une bouche et sais parler ». Dans le jongo, j'observe une manifestation poético-corporelle-musicale politisée, s'exprimant dans un langage multiple et propre qui est rejeté par la société dominatrice car transgresse les cadres préétablis (entre autres, cadres cognitifs et expressifs). En écoutant plus attentivement cette manifestation, il est possible de percevoir que le jongo s'inscrit dans un « décolonialisme » dans le sens d'un « ré-enchantement du monde », et, citant les mots de Luiz Rufino, d'une « décolonisation des subjectivités qui nous permettent de sentir le monde d'une autre manière »¹¹.

Citant le professeur M. Laville du cours « Ethnomusicologie Avancée » de l'université de Neuchâtel : « Malgré les bonnes intentions, nous ne sommes pas parvenus à décoloniser le savoir. La production universitaire reste une affaire très ethnocentrique faite par les universitaires ». Une question se pose, appréhendée dans cette discussion « Educaçao e descolonizaçao: da tarefa de reencantar o mundo » mise en ligne il y a quelques mois : quelles clefs, potentialités, possibilités et outils avons-nous en mains pour dépasser cette condition ? ...

La « discipline [ethnomusicologique] a beaucoup à apporter sur la compréhension des mondes contemporains: penser la construction de nouvelles identités, de nouvelles circulations, des phénomènes liés au retour du nationalisme, repli identitaire ou l'ouverture à d'autres cultures [...] la musique est une porte d'entrée extrêmement efficace et révélatrice »12. Dans ce sens, j'ai eu l'intention, au travers cet article, de questionner et d'éclaircir la situation des formations musicales en universités publiques brésiliennes : en écoutant diverses voix qui font actuellement écho au sein de ces structures, en écoutant diverses expressions musicales qui se manifestent au-delà de ces institutions, et en observant la multiplicité des voies ethnomusicologiques quant à la compréhension du phénomène de « décolonialisme ».

NOTES

¹ CARRASQUEIRA, Toninho, *Divertimentos-Descobertas Estu- dos Criativos para o Desenvolvimento Musical, Sopros e Cor- das Friccionadas*, éd. 1, São Paulo: Edusp, Brasil, 2017, p.34:
« Como é possível que nossos professores, vivendo num país de cultura musical riquíssima e forte, desprezem essa possibilidade? Será isso reflexo de uma mentalidade chamado complexo de vira-lata detectado pelo dramaturgo Nelson Rodrigues? O fato é que a maioria, se não a totalidade, dos nossos professores baseia o seu ensino em métodos europeus » (*traduction Emma DICKSON*)

² Op.cit., p.29.

- ³ RUFINO, Luis, Educação e descolonização: da tarefa de reencantar o mundo [vidéo en ligne]. Mise en ligne le 27 mai 2020. https://www.youtube.com/watch?v=M_DhWP0KT0w
- 4 Ibid., «Como responder com vida a um sistema de morte? »
 5 Ibid., «uma ampla maquinaria de destroçar formas de existência »
- ⁶ Ibid., «axé » (prononcé « achè » en langue francophone)
- ⁷ Ibid., «o que nos faz sentir que estamos vivos é principalmente [...] a capacidade que a gente tem de ser interpelado, atravessado, e alterado pelo outro »
- ⁸ Ibid., «assumir o debate no corpo da política, do conhecimento, como um debate que está falando acerca da capacidade das pessoas tem de existir ou não existir neste mundo, porque se não a gente fica fazendo uma espécie de fetichismo conceitual, fetichismo epistêmico, e não é isto. A gente precisa de fatos, encarrilhar esta discussão num cerne responsivo e responsável comprometido com uma mudança de qualidade de vida para grande parle desta população»
- ⁹ « Exu » d'origine africaine (prononcé « échu » en langue francophone), revisité et transformé au Brésil tout en maintenant la notion de « responsabilité » ; et répondant ici à la symbologie et idéologie de la « croix » occidentale, comme structure cognitive colonisatrice : « une politique qui colonise d'autres formes explicatives du monde [...] nous ne savons rien, absolument rien de ce qui est planté sur cette terre, comme les propres fondements de cette Terre. Le 'croisement' [Exu] attire l'attention sur cela ».

10 Ibid.

- $^{\rm 11}$ lbid., « Descolonização das subjetividades que nos permitam sentir o mundo de outra forma »
- ¹² LAVILLE, Yann, Histoire de l'Ethnomusicologie Avancée. Cours dispensé dans le cadre de l'enseignement Histoire de l'Ethnomusicologie Avancée, printemps 2020. Neuchâtel : Université de Neuchâtel, Institut d'ethnologie (cours non publié)

BIBLIOGRAPHIE

CARRASQUEIRA, Toninho, Divertimentos-Descobertas Estudos Criativos para o Desenvolvimento Musical, Sopros e Cordas Friccionadas., éd. 1, São Paulo: Edusp, Brasil, 2017.

LAVILLE, Yann, Histoire de l'Ethnomusicologie Avancée. Cours dispensé dans le cadre de l'enseignement Histoire de l'Ethnomusicologie Avancée, printemps 2020. Neuchâtel : Université de Neuchâtel, Institut d'ethnologie (cours non publié).

LUHNING, Angela, TUGNY, Rosângela, *Etnomusicologia no Brasil*, EDUFBA, Brésil, 2016.

SIMAS, Luiz Antônio, RUFINO, Luiz, Encantamento: sobre política de vida, éd. Morula, 2020, p. 33.

RUFINO, Luis, Educação e descolonização: da tarefa de reencantar o mundo [vidéo en ligne]. Mise en ligne le 27 mai 2020. https://www.youtube.com/watch?v=M_DhWP0KT0w.

« MA THÈSE EN UNE PAGE »

YOULIAN RAYTCHEV

Représenter Saint François de Sales dans le vitrail genevois du début du XX^e siècle

Le vitrail religieux d'artiste est un phénomène de la première moitié du XXe siècle qui soulève la question de l'expression artistique à propos des sujets bibliques dans l'art du verre. Ce phénomène artistique marquant dans le domaine des arts décoratifs s'épanouit pleinement durant l'entre-deux-guerres et impressionne jusqu'à nos jours. Détachées des normes du vitrail historiciste établies au XIXe siècle, les œuvres ainsi librement produites se rapprochent des tendances de l'avant-garde et du modernisme du XXe siècle. Mon travail de thèse s'appuie et se nourrit d'une iconographie traduite dans une langue inspirée tant par le fauvisme ou l'expressionnisme, que le cubisme ou le primitivisme, entre autres tendances du début du XXe siècle. Il en résulte des images revitalisées qui frappent le spectateur et revivifient la foi des croyants.

Pour exemplifier mon propos, j'ai choisi de confronter deux représentations, l'une historiciste, l'autre réalisée par un artiste, de Saint François de Sales, ancien évêque de Genève après la Réforme, souvent représenté dans les vitraux de plusieurs églises à Genève et adoré par la communauté catholique du canton.

Le premier vitrail, d'un artiste inconnu, a été exécuté par l'atelier Enneveux & Bonnet en 1903 pour l'église Saint-Pierre-et-Paul à Satigny. Il représente « Saint François de Sales donnant l'Eucharistie à Jacque-line de Coste, ancienne servante de Genève et une de ses grandes disciples, agenouillée devant lui dans la cave de l'auberge de l'Ecu à Genève ». La composition obéit aux règles du vitrail historiciste, héritées du néo-classicisme et de l'académisme du XIX^e siècle. Les visages des personnages sont représentés de manière presque photographique, quand bien même leur pâleur excessive a quelque chose d'irréel. Un souci du détail s'exprime dans l'encadrement décoratif néo-gothique et les vêtements de l'évêque. Une volonté de mise en perspective de la scène est traduite par le cadre architectural et le jeu du carrelage et accentuée par la position en profil-dos de Jacqueline de Coste et l'échange de regards entre le saint et la jeune femme.

Le second vitrail est l'œuvre de l'artiste Maurice Denis, qui réalise ce projet dans l'atelier de Marcel Poncet en 1918 pour l'église Saint-Paul à Cologny, une œuvre majeure du Renouveau de l'Art sacré. Il représente Saint François de Sales qui lève les mains vers le ciel pour traduire une communication avec le divin. Un enfant de chœur l'assiste. Les deux figures occupent presque toute la fenêtre. On devine un lutrin sur lequel est posé une Bible, ou livre qui fait allusion à ses écrits à droite et un soleil comme une fleur jaune occupe le haut de la composition. Maurice Denis s'est débarrassé des conventions de représentation et même le saint n'est plus auréolé d'aucun nimbe. Les plis et draperies des vêtements sont prétextes à une explosion de couleurs fauves qui éloignent d'une étroite volonté figurative. Les contours libres et expressifs sont au service de la spiritualité vivante de Saint François et de l'enfant à gauche et en bas de la composition. Leurs gestes et attitudes relèvent davantage d'une théâtralité, facile à comprendre, que de la stricte religiosité. Une impression de force vitale se dégage de cette œuvre qui n'est encadrée que d'un mince et délicat filet bleu.

Saint François de Sales, ancien évêque de Genève après la Réforme, est le symbole de la reconquête du catholicisme dans un esprit de charité et de générosité.

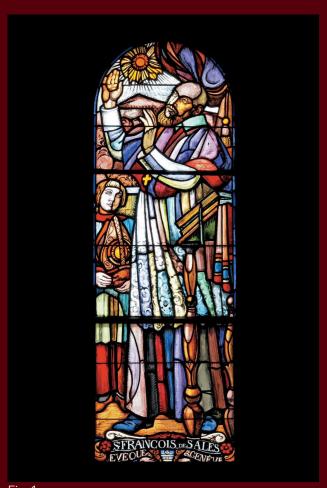


Fig.1

Fig.:

CALENDRIER DES EXPOSITIONS 2021-2022 EN SUISSE - UNE SÉLECTION

QUENTIN ARNOUX

Fondation Martin Bodmer, Cologny

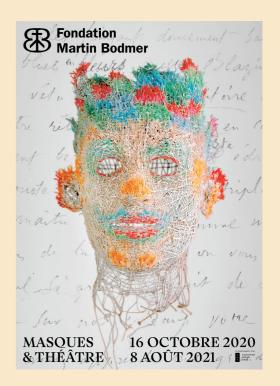
Pour la première fois, la Fondation Martin Bodmer présente une exposition exclusivement consacrée au théâtre. *Masques et Théâtre* révèle les trésors de la fondation dans le domaine du théâtre, de l'Antiquité grecque jusqu'au XX° siècle, et les fait dialoguer avec les masques du créateur Werner Strub. L'exposition interroge plus précisément la relation entre le texte de théâtre et le masque et propose, grâce au regard artistique de Werner Strub (1935-2012), une palette de transpositions possibles qui emmèneront le public au cœur de la fabrique théâtrale, là où le texte devient chair grâce au comédien, là où le théâtre advient, grâce à l'aura si particulière du masque. **Jusqu'au 8 août 2021.**

Musée d'art et d'histoire, Genève

L'exposition Contradictions s'intéresse au concept de la multiplication tel qu'il est appliqué aux domaines de l'estampe, des objets d'art, de la bijouterie, de l'horlogerie et de la médaille. Une idée répandue veut que toute forme de multiplication soit synonyme de perte d'originalité. Mais ce potentiel de diffusion englobe, au contraire, des aspects inattendus : il interroge la créativité même. Cette exposition convie ainsi à un voyage au cœur même de l'acte artistique. La multiplication permet la variante, la tentative, le remords, l'abandon... Elle nécessite surtout une virtuosité dans la maîtrise de la technique, car la main de l'artiste ne fait pas tout et le désir du créateur se heurte à nombre de contraintes. C'est ce qui en fait toute la valeur ! Jusqu'au 4 juillet 2021.

Musée Ariana, Genève

L'exposition Chrysanthèmes, dragons et samourais - La céramique japonaise du Musée Ariana montre l'impressionnante collection de céramique japonaise de près de 800 pièces conservée à l'Ariana. Réalisé entre le milieu du XVII^e et le début du XX^e siècle, le corpus se distingue par l'omniprésence et la foisonnante diversité de ses décors peints. Celui-ci est exposé pour la première fois dans sa quasi-intégralité et permet de suivre l'évolution de différentes techniques ou styles (bleu et blanc, Imari, Kakiemon, Nabeshima, Satsuma et Kutani). L'exposition a également été









l'occasion de mener une importante campagne de restauration et de mettre en lumière des acquisitions récentes issues de généreuses donations. Jusqu'au 5 septembre 2021.

Musée d'ethnographie, Genève

Ts'msyen d'Alaska, Amazighs du Maroc, Anishinaabeg des États-Unis et du Canada, Samis de Fenno-Scandinavie, Māori de Nouvelle-Zélande, Maasaï du Kenya et de Tanzanie, Aïnous du Japon, Insulaires des Îles Marshall, Kali'na de Guyane, partout dans le monde, près de 500 millions d'autochtones défendent leurs droits face à des injustices environnementales qui menacent leur économie, leur santé et leurs cultures. À cet effet, dans sa prochaine exposition événement intitulée « Injustice environnementale - Alternatives autochtones », le MEG aborde la question de l'urgence climatique. Le parcours de l'exposition présente les perspectives et les savoirs et savoir-faire de peuples autochtones pour faire face aux dégradations de leurs territoires accélérées par les changements de climat. Du 24 septembre 2021 au 21 août 2022.

Fondation de l'Hermitage, Lausanne

La Fondation de l'Hermitage consacre une grande rétrospective au peintre lucernois Hans Emmenegger (1866-1940) - la première en Suisse romande. L'exposition met en lumière l'ensemble de sa carrière à travers une centaine de tableaux. Elle illustre tout d'abord l'admiration qu'il porte à la peinture d'Arnold Böcklin au tournant du XX^e siècle, puis indique la rupture esthétique qui intervient, vers 1903, lorsqu'il développe son propre langage pictural, avec des thèmes puissamment modernes comme la fonte des neiges, les intérieurs de forêt, l'ombre, ou encore les reflets. Les recherches approfondies de Emmenegger sur le mouvement, qui font écho, dès 1915, à la chronophotographie et aux expérimentations des peintres futuristes, viennent clore le parcours. C'est aussi l'occasion de découvrir une sélection de peintures réalisées par ses pairs tels que Cuno Amiet, Arnold Böcklin, Giovanni Giacometti, Ferdinand Hodler ou Felix Vallotton. Du 25 juin au 31 octobre 2021.

Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

À la question « Qu'est-ce que la scène vaudoise contemporaine ? », l'exposition Comment peut-on être (du village d'à côté) persan (martien) ?, avec son titre énigmatique qui flirte avec la science-fiction, répond en adressant aux visiteurs/euses plus de questions encore : comment plusieurs générations d'artistes dialoguent-elles ensemble? Comment différentes époques

peuvent-elles se répondre ? L'environnement physique et géographique exerce-t-il une influence sur la production de l'art ? Quel rôle les espaces d'art indépendants jouent-ils dans l'écosystème institutionnel ? Et les musées, avec leurs collections ? Comment, enfin, faire tenir ensemble des pratiques artistiques qui n'ont en commun que l'endroit d'où elles émergent ? Du 18 juin au 12 septembre 2021.

Fondation Pierre Gianadda, Martigny

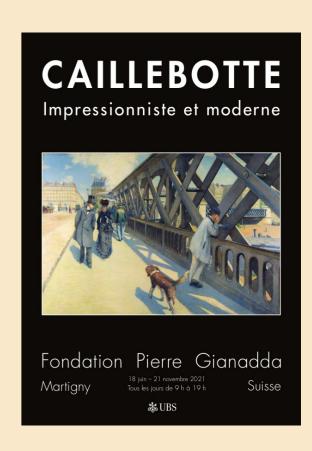
La Fondation Pierre Gianadda consacre sa grande exposition d'été au peintre Gustave Caillebotte (1848-1894). Cet hommage, en forme de rétrospective, réunit quelque 90 toiles peintes entre 1870 et 1894 : un ensemble rare révélé au public grâce aux prêts essentiels consentis par plusieurs musée européens : le Musée d'Orsay, le Musée Marmottan Monet, le Musée des Beaux-Arts de Rennes, le Musée des Beaux-Arts de Rouen, le Petit Palais de Genève, la Fondation de l'Hermitage, le Musée Van Gogh, le Museum Barberini à Potsdam ainsi que d'importantes collections privées européennes. Cette sélection souligne l'audace et la dualité picturale de l'impressionniste parisien le plus secret, disparu prématurément à l'âge de 45 ans en laissant un corpus d'œuvres de moins de cinq cents toiles. Du 18 juin au 21 novembre 2021.

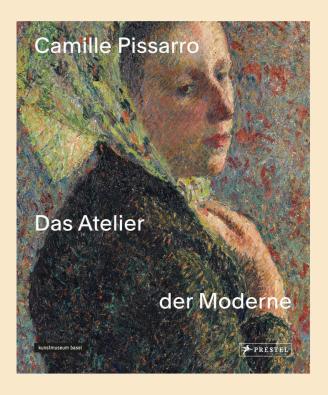
Fondation Beyeler, Bâle

Close-up présente des œuvres de femmes artistes dont la production occupe une position proéminente dans l'histoire de l'art moderne depuis 1870. C'est l'époque où, pour la première fois, il est possible pour des femmes en Europe et en Amérique de développer une activité artistique professionnelle à grande échelle. Au centre de l'exposition figurent neuf artistes qui ont en commun leur intérêt pour le portrait et l'autoportrait : Berthe Morisot, Mary Cassatt, Paula Modersohn-Becker, Lotte Laserstein, Frida Kahlo, Alice Neel, Marlene Dumas; Cindy Sherman et Elizabeth Peyton. L'exposition s'intéresse particulièrement au regard posé par ces artistes sur leurs environnements, tel qu'il s'exprime dans leurs œuvres. Du 19 septembre 2021 au 2 janvier 2022.

Kunstmuseum, Bâle

La vaste exposition *Camille Pissarro - l'Atelier Moderne* présentée au Kunstmuseum Basel à l'automne propose un aperçu de l'œuvre de Pissarro et se penche sur des œuvres réalisées avec ses contemporains. Ami et mentor, Pissarro entretenait d'étroites relations avec divers artistes à l'instar de Paul Cézanne, Claude Monet, Paul





Deccan

17/MAR/21 JUSQU'AU 15/A0Û/21



Gauguin, Edgar Degas et Mary Cassatt entre autres. Ces échanges intenses peuvent être perçus comme un catalyseur de développements majeurs de la peinture dans la seconde moitié du XIX^e siècle. **Du 4 septembre 2021 au 23 janvier 2022.**

Museum Rietberg, Zürich

Par l'intermédiaire de l'exposition Deccan, le Musée Rietberg présente dans la villa du parc Rieter et pour la première fois, ses trésors réalisés dans la région indienne éponyme. La province du Deccan compte parmi les régions où la peinture indienne présente la plus grande diversité. Sa pluralité culturelle et ses relations politiques intenses, au niveau national et international, conduisent à une activité artistique extrêmement créative : des éléments et des motifs picturaux de l'Inde du Nord et des techniques provenant de la peinture moghole, ainsi que l'inspiration de la Perse se mélangent, faisant naître de nouveaux styles qui se diffuseront à leur tour dans tout le continent indien. Le Deccan, en tant que relais artistique, n'est pas toujours facile à appréhender sur le plan stylistique, mais il offre à nos yeux une incroyable richesse d'originalité et d'innovation. Jusqu'au 15 août 2021.

LÉGENDES DES ILLUSTRATIONS

DISCUSSION AVEC CHRISTIAN RÜMELIN, CONSERVATEUR DU CABINET D'ARTS GRAPHIQUES

Fig.1 Utagawa Kuniyoshi, *Jeune femme sous la neige ouvrant un parapluie*, 1818-1848, xylographie en couleur, 740 x 244 mm, Genève, Musée d'art et d'histoire. © MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève.

Fig.2 Hieronymus Hopfer, *Erasme de Rotterdam*, 1528-1550, eau-forte sur fer, 253 x 200 mm, Genève, Musée d'art et d'histoire. © MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Don de Fanny Scherer en mémoire de son frère François Scherer, 1888.

Fig.3 Artiste anonyme, *La Rade de Genève*, date non renseignée, 1005 x 645 mm, aquarelle et gouache, Genève, Musée d'art et d'histoire. © MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève.

Fig.4 Barthélemy Menn, *Trois jeunes hommes nus accompagnés d'un enfant et d'un spectateur*, XIX^e siècle, crayon de graphite et estompe sur papier vélin, 221 x 356 mm, Genève, Musée d'art et d'histoire. © MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Legs Elisabeth Bodmer, 1912.

Fig.5 Alexandre Rochat, *Le Jardin des Bastions*, vers 1969, gouache sur papier, 698 x 913 mm, Genève, Musée d'art et d'histoire. © MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Don de Rose Rochat, 1985. Fig.6 Félix Edouard Vallotton, *Le Mensonge*, 1897, xylographie sur vélin, 250 x 323 mm, Genève, Musée d'art et d'histoire. © MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Don de Lucien Archinard, 1979.

L'INTERDISCIPLINARITÉ AU SERVICE DES COLLECTIONS

Fig.1 Portrait du duc de Brunswick, inv. 1874-3, huile sur toile, 127 x 101,2 cm.

Fig.2 Détail revers avec la marque du fournisseur londonien Thomas Brown.

Fig.3 Détail du *Portrait d'Elise Masson* avant traitement.

Fig.4 Théodore Géricault (?), Tête de supplicié, inv. 1904-4, huile sur toile, 37,3 x 30,6 cm.

Fig.5 Détail de l'œil droit de la Tête de supplicié.

LE MUSÉE ARIANA DANS LES TURBULENCES D'UNE CRISE SANITAIRE : UN POSITIONNEMENT CONCERTÉ

Fig.1 Couverture de la publication Les Délices de l'Ariana. © Musée Ariana.

Fig.2 En noir et blanc ou en couleurs ? En cours de montage par la commissaire et conservatrice en chef, Anne-Claire Schumacher. © Boris Dunand, Musée Ariana.

Fig.3 *Plat*, Iznik (Turquie), 1^{ère} moitié du XVII^e siècle, pâte siliceuse, polychromie sous glaçure, D. 28,7 cm, inv. AR 5579, Genève, Musée Ariana. Legs Gustave Revilliod, 1890. © Mauro Magliani et Barbara Piovan. **Fig.4** *En noir et blanc ou en couleurs* ? Akio Takamori (Japon, USA, 1950-2017), *Sleeping Woman in red Dress*, 2012, grès modelé, engobes, L. 55 cm, Genève, Musée Ariana. © Nicolas Lieber.

PRÉSENTATION DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE (SAMAH)

Fig.1 Felix Edouard Vallotton, *Femme, châle rose, cousant à la lampe*, 1901, huile sur toile, 42,5 x 61 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire. Don de la Société des Amis du Musée d'art et d'histoire, 1997. © MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Photographe : Bettina Jacot Descombes.

Fig.2 Jean-Baptiste-Camille Corot, *Genève. Vue prise de la campagne avec le petit Salève à l'horizon*, 1852, huile sur toile, 21 x 27 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire. Don de la Société des Amis du Musée d'art et d'histoire, 2010. © MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Photographe : Bettina Jacot Descombes.

Fig.3 Bram Van Velde, *Sans titre. Paris, rue Gît-le-Cœur*, 1962, gouache sur papier, 12,2 x 14.7 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire. Don de la Société des Amis du Musée d'art et d'histoire, 1965. © MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève.

« MA THÈSE EN UNE PAGE » par Alessandra Costa

Fig.1 Giacomo Jaquerio, *Vierge à l'Enfant avec donateur, saints et prophètes*, vers 1415, fresque, Saint-Antoine de Ranvers (Buttigliera Alta, Turin), choeur. © Fondazione Ordine Mauriziano, S. Bonicatto.

Fig.2 Giacomo Jaquerio, *Vierge à l'Enfant avec donateur, saints et prophètes*, vers 1415, fresque, Saint-Antoine de Ranvers (Buttigliera Alta, Turin), choeur. © Fondazione Ordine Mauriziano, A. Costa.

REPRESENTING THE SACRED IN SEVENTEENTH CENTURY SPANISH ART : DIVINE TROMPE L'OEIL OR DIVINE STILL LIFE

- **Fig.1** Tomas Hiepes, *Virgen de los Desamparados* or *Our Lady of the Forsaken*, 1644, Madrid, Monastery of Descalzas Reales.
- **Fig.2** Simon Vicente, *Virgen del Sagrario of Toledo*, second half of XVII, private collection, Wikipedia Commons.
- **Fig.3** Detail of Our Lady of the Forsaken.
- **Fig.4** Francisco de Zurbarán, *The Veil of Veronica*, 1658, oil on canvas, 105 x 83,5 cm, Valladolid, Museo Nacional de Escultura.
- **Fig.5** Valencia School, *Our Lady of the Forsaken*, XVIIth Century, oil on canvas, 105 x 84 cm, Balclis, May 29, 2014, Barcelona.

DES ESPACES OLFACTIVEMENT CONTRASTÉS : EXTÉRIEURS ET INTÉRIEURS PARISIENS AU XVIII° SIÈCLE

- **Fig.1** Manufacture de Sèvres, *Pots-pourris* « à vaisseau », 1757-1764, porcelaine tendre, dimensions variables. Pots-pourris conservés à Waddesdon Manor. © Waddesdon Manor.
- **Fig.2** Manufacture de Sèvres, *Pot-pourri « fontaine » ou « à dauphins »*, v. 1760, porcelaine tendre, bronze doré, 29,7 x 16,2 x 14 cm, Londres, Royal Collection Trust. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.
- **Fig.3** François Boucher, *Femme nouant sa jarretière*, 1742, huile sur toile, 52,5 x 66,5 cm, Lugano, Fondation Thyssen-Bornemisza. © Fondation Thyssen-Bornemisza.

JEAN POZZI ET LE GOÛT POUR LE COLLECTIONNISME D'ART ORIENTAL À GENÈVE

Fig.1 Artiste anonyme, *Un homme barbu s'adressant à une dame dans sa tour*, 1^{ère} moitié du XVI^e siècle, encre noire, gouache et or sur papier, 297 x 195 mm, Genève, Musée d'art et d'histoire. © MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Legs Jean Pozzi.

« MA THÈSE EN UNE PAGE » par Noémi Duperron

Fig.1 Jacques-Louis David, *Les Funérailles de Patrocle*, 1778, huile sur toile, 94 x 218 cm, Dublin, Galerie nationale d'Irlande, inv. NGI.4060 (Photo: Wikipédia).

Fig.2 William Blake, d'après John Flaxman, *Minerve retenant la colère d'Achille*, 1805, gravure au trait, 27,6 x 44,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1970.565.63. © Metropolitan Museum of Art.

YVONNE RAINER: UNE SPATIALITÉ DANSANTE

Fig.1 Judson Dance Theater: The Work Is Never Done, retrospective au MoMA, 2018. Photo de Victoria Pickering sur https://foter.com/f6/photo/50657964403/dfd710d43d/

« MA THÈSE EN UNE PAGE » par Youlian Raytchev

- Fig.1 Informations non précisées par l'auteur.
- Fig.2 Informations non précisées par l'auteur.





